د. سعيدة خاطر الفارسي

انتحار الأوتاد

في اغتراب
سعدية مفرِّح

قراءة في الشعر الخليجي المعاصر

3



انتحار الأوتاد

دراسة في اغتراب

«سعدية مفرِّح»



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

◆

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

تليفاكس : 3448368 (00202)

E.mail: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

د. سعيدة خاطر الفارسي

انتحار الأوتاد

دراسة في اغتراب

«سعدية مفرِّح»



الكتـــاب : انتـــحـــار الأوتـاد
دراسة في اغتراب
«سعدية مفرح»

الكاتب : د. سعيدة خاطر الفارسي

الناشر : مركز الحضارة العربيـــة

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٤

رقـــم الإيــــداع : ٢٠٠٤/٢٧٣٢
الترقيم الدولى : I.S.B.N.977-291-544-8

الغـــلاف
لوحة الغلاف للفنان : عمــــــر جـهـــان
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الالكترونى :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيـــذ : عـــاطف فـــــوزى
تصحيـــح : زكـريـــا منتصر

الطباعة: دار الفنون للطباعة
ت : ٣٢٩٨٢٤٣

الإهداء

إلى زوجي

مشكاة الألق

حبيبًا .. وصديقًا .. وأبًا

تهيئة

يبدو لنا الاغتراب للوهلة الأولى حالة نفسية سلبية، تستدعي العلاج، نظراً لمعاناة المغترب الذهنية والنفسية وميله إلى الوحدة، واعتزال الآخر والتقوقع والحزن المتشح بشيء كبير من الاكتئاب والسوداوية، إلا أننا بتلك النظرة الضيقة لا نلامس من المغترب إلا الجانب السطحي الظاهري، على حين تموج أعماق المغترب بأحاسيس شتى قلما وقف عليها غيره، وينشغل ذهنه بما هو جوهرى في هذا الوجود.. إنه يفكر في الوجود وفق ماهيته.. وكلّيته وجوهره.

«لقد غرق الإنسان في عالم الأشياء.. جرى وراء الإحساس، تعلق بالظواهر.. اهتم بالجزئي.. غرق في المباشرة..

استولت عليه الأشياء، فقد إنسانيته، لقد اغترب، تباعد الإنسان عن الإنسان.. وانفصل عن الآخر.. لقد تشيأ.. فالأشياء أصبحت لب تفكيره.. إنه يفكر، لكنّ تفكيره، تفكير

زائف لأنه لم يعد يفكر في الوجود العام»[١].

وهذا بلا شك هو الفرق بين الاغتراب المرضي السلبي، والاغتراب الصحي الإيجابي، فالمغترب السلبي يفكر ولكنه يفكر في الأشياء والماديات التي استولت عليه فاغترب عن إنسانيته، على حين يفكر الآخر في وجوده الإنساني وجوهر هذا الوجود، وكيفية الارتقاء به إلى وجود إنساني أفضل، ومن ثم ينصب تفكيره على الكلي والعقلي والجوهري، متجاوزاً الجزئية والحسية والمباشرة، وهي الأشياء التي ينصب عليها التفكير الزائف للمغترب السلبي الذي كثيراً ما يؤدي به اغترابه إلى العيادات النفسية، ومن ثم يصبح حاله من ضمن حالات واهتمامات علماء النفس ودراسات علماء الاجتماع.

إن المغترب الإيجابي هو الفنان المبدع والإنسان المفكر المتأمل والفيلسوف الباحث عن حقائق الأشياء، إنه باختصار ذلك الإنسان الباحث عن الجمال وإيجاد النفس الجميلة وإنشاء دولة الجمال التي قانونها الحرية كما يقول فريدريك شيلر (Schiller):

«الفن تحرير.. إنه يخرجنا من أسر الطبيعة، ويخرجنا من أسر الأوامر الأخلاقية ويحملنا إلى عالم الحرية، وهو يخلق دولة جمالية قانونها إقامة الحرية بالحرية وفيها يكون حتى

---

(١) مجاهد عبدالمنعم مجاهد، مدخل إلى الفلسفة «من الاغتراب إلى الفلسفة»، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ١٩٨٦م، ص٥٣.

الخادم الطيِّع مواطنًا حرًا.

إن الفن يعيد إبداع إنسان جديد، ومن هنا فإن الجمال هو مبدعنا الثاني»[١].

ولا شك في أن الشعر هو مضمار الجمال والارتقاء بوصفه أرقى الفنون الإنسانية التعبيرية..

ومن هنا كان اغتراب الشاعر، اغترابًا من أجل البحث عن الوجود الإنساني الأسمى والأجمل، الوجود الأصلي الذي استخلف عليه الإنسان، وتقبُّل القيام بحمل أمانته الثقيلة؛ ﴿ **إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسانُ إنه كان ظلومًا جهولا** ﴾ [الأحزاب: ٧٢].

ولعلنا بهذه التهيئة قد ابتعدنا قليلاً عن موضوع هذا الكتاب الذى يتناول الاغتراب الاجتماعي لدى المبدع.

***

(١) المصدر السابق ص٢٣٥.

الاغتراب الاجتماعي

ويتمثل هذا الاغتراب في موقف الشاعر من المجتمع وقضاياه الاجتماعية، كالتقاليد والعادات والموروثات الفكرية، والتغيرات الكبرى التي تطرأ عليه وهو على أبواب التحول الاجتماعي. وهو نوع من أنواع الاغتراب التاريخي «الزماني» الذي يبحث فيه المغترب عن زمن آخر أفضل، والمغترب الاجتماعي هو مغترب ملتزم بقضايا مجتمعه ومهتم بتحسين أحوال الإنسان فيه.

لهذا فهو - وإن اغترب عن زمانه ورفض انعكاساته السلبية على الإنسان - مهتم بالمكان وثقافة الآخر وعامل على النهوض بهما وتطويرهما، ويمثل هذا النوع من الاغتراب اتجاهان، الأول منهما هو: اغتراب عن ثقافة المجتمع بما تمثله من عادات وتقاليد وأعراف وموروثات، وقد جسدته الشاعرة الكويتية سعاد الصباح، وتناولته في كتابي «سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب»[1].

---

(١) انظر سعيدة خاطر الفارسي: سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٣م.

أما النوع الثاني فهو : اغتراب عن المدينة وحضارتها الأسمنتية القاسية ووجهها المادي القبيح ، وهو ما تمثله الشاعرة الكويتية «سعدية مفرّح» .

والاغتراب عن المدينة موضوع قديم حديث ، وقد سجل تراثنا العربي بعض حالات الرفض للمدينة والبحث عن الفطرة والبراءة أو ما اعتادت عليه النفس الإنسانية من تركيب اجتماعي ومعيشة وعادات جبل عليها الإنسان وتعودها منذ الصغر .

فالقصيدة التي نسبت إلى «ميسون بنت بحدل» تجسد ذلك بوضوح ، وميسون هي البدوية التي تزوجها الخليفة الأموي «معاوية بن أبى سفيان» ، ونقلها إلى الشام لتعيش في قصورها ، لكنها ضاقت ذرعًا بحياة المدينة ، وقالت شاكية غربتها وضيقها وباثة حنينها للموطن الذى نشأت فيه ، ورغبتها بالعودة إلى البادية ، وهي الأرض التي درجت عليها وتشربت نمط الحياة بها ، فقالت تلك الأبيات الشهيرة في التراث العربي :

لبيتٌ تخفقُ الأرواحُ فيه ... أحبُّ إليَّ من قصرٍ منيفِ
ولبسُ عباءةٍ وتقرُّ عيني ... أحبُّ إليَّ من لبس الشفوفِ
وأكلُ كسيرة من كسر بيتي ... أحبُّ إليَّ من أكل الرغيفِ
وأصواتُ الرياح بكل فج ... أحبُّ إليَّ من نقر الدفوفِ
خشونة عيشتى في البدو أشهى ... إلى نفسي من العيش الطريفِ
فما أبغي سوى وطني بديلاً ... فحسبى ذاك من وطنٍ شريف

لكن هذه الغربة النفسية القائمة على الغربة المكانية الحسية والمشاعر الإنسانية البسيطة يصاحبها أحيانًا موقف فكرى قائم على الوعى والرفض للصراع بين قيم الفطرة والبراءة والحب والحرية، وبين قيم المدينة التي تجسدها الحروب والسيطرة والدمار وسحق إنسانية الإنسان.. فحضارتنا المعاصرة هي حضارة الضجر.. وهي الحضارة التي تسير إلى السقوط، كما يقول «كولن ويلسون».

والشاعر بوصفه فنانًا متضخم الحس والمشاعر، هو الأقدر على تصوير الأحاسيس والتقاط ذبذبات المحنة، ومن ثم تجسيد الرفض والتعبير عنه.

ولا شك أن الحضارة الإنسانية عمومًا حافلة بمثل هذا المشهد الاغترابى الذى جسدته البدوية الشاعرة ميسون.. وبكثير من المشاهد الاغترابية ذات الموقف الفكرى كقول الشاعر «بشر بن أبي خازم الأسدي»:

ثوى في مُلحَدٍ لابُدَّ منه كفى بالموت نأيا واغترابا
رهينِ بِلى، وكُلُّ فتىً سيبلى فاذرِى الدمعَ وانتحبي انتحابا[1]

لقد بلغ الوعي الشقي مداه لدى الشاعر عندما أدرك أن الإنسان موجود من أجل الموت، يقضي عمره مغتربًا في وجود

---

(١) بشر بن أبي خازم الأسدي - ديوان بشر - تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم بوزارة الثقافة والإرشاد القومي في سوريا - دمشق ١٩٦٠م، ط١.

مغترب، ليس هو وجوده الحقيقي الذي يسعى إلى تحقيقه على الأرض.. ويشقى الإنسان في صراعه الوجودي هذا دون خلاص، حتى يجيء الموت ويضع النهاية.

ولعل هذا المعنى هو ما يجسده الرسول «ﷺ» في قوله ناصحًا لعبدالله بن عمر، وقد حثه على عدم التعلق بالدنيا فقال: «**كن في الدنيا كأنك غريب، أو عابر سبيل**»[1].

ومع ذلك فإن موضوع المدينة والصراع مع وجهها القاتم لم يتشكل بهذه الحدة إلا في القرن العشرين، وبعد الثورة الأوروبية الصناعية بالتحديد.. يقول «د. مختار على أبو غالى»:

«**إن المدينة - كموضوع - فكرة شديدة المعاصرة ترتبط بالقرن العشرين ومنجزاته.. حيث ينطلق الشعر المعاصر من مفهوم حضارى في تصور جديد للكون والمجتمع والإنسان، بفعل من الثورة العالمية في مستوياتها الاجتماعية والفكرية والتكنولوجية**»[2].

ويقول الناقد الدكتور محمود الربيعي:

«**لقد دخل موضوع «شعر المدينة» حيز الدراسات النقدية في العقود الأخيرة من هذا القرن، ولكنه - من حيث هو**

---

(١) صحيح البخاري: كتاب الرقاق - رقم ٨٢ - باب قول النبي (ﷺ) «كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل».

(٢) د. مختار علي أبو غالي - المدينة في الشعر العربى المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥، العدد ١٩٦.

موضوع شعري يشغل بال الشعراء المبدعين - قديم قدم المدينة ذاتها»[1].

وقد استفاد الشعر العربي المعاصر من التجربة الشعرية في الغرب ودرس بعض شعرائنا قصائد «إليوت» الذائعة الصيت عالميًا «الأرض الخراب» و«أربعاء الرماد» التي تتناول أزمة الإنسان المعاصر في وجود يعانى من الخواء والدمار والحروب والمجاعات.. وقرأ الكثيرون هذه القصائد مترجمة وتأثروا بها كما تأثروا من قبل بدعوة رواد الرومانسية للعودة إلى الطبيعة وهجر المدن الضخمة التي تشعر الإنسان بالتضاؤل والضياع وفقدان إنسانيته وأمانه.

ولا شك أن ظروف البيئة الغربية التي أفرزت هذا الإنسان الرافض اللا منتمى تختلف تمامًا عن ظروف البيئة العربية كما تختلف الخلفية الثقافية في البيئتين اختلافًا كبيراً[2].

ومن ثم فقد استفاد الشاعر العربى المعاصر من التراث العالمى، لكنه لم يقلده تقليداً أبعده عن بيئته وقلل من قدراته الإبداعية.

لقد أضافوا، كما أضاف غيرهم، إلى التراث الإنساني نكهة بيئتهم ومعاناتهم الخاصة.

---

(١) د. محمود الربيعي - من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦، ١٦٣.

(٢) انظر د. عبدالعزيز حمودة، «المرايا المحدبة»، الفصل الأول «الحداثة النسخة العربية»، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٣٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

وكان أن وجدنا كثيراً من التجارب التصادمية مع المدينة، وبالطبع كان أغلب من يتصادم معها أولئك الذين نشأوا في القرى، حيث يتناغم امتداد سهول الريف وحضارتها مع بساطة حياة الإنسان الريفي، وقلة تعقيد تلك الحياة عن الأخرى المقابلة لها في المدينة.

لقد سجل لنا الشاعر العربى المعاصر هذا التصادم فيما عرف بغربة شعراء المدن، وقد جسد الشاعر العربي موقفه المعاصر من المدينة في رؤيتين متناقضتين «**ففي جانب تقف المدينة الطاهرة النقية «المعشوقة» التي تكاد تكون مبرأة من العيوب، وفي جانب آخر تقف المدينة المزيفة القاسية المشوهة، ومن خلال هذين الموقفين المتباعدين إلى حد التناقض تنبثق المدينة الرمز التي تجسد بصفاتها معنى شاملاً يومئ في بعض الأحيان إلى الحياة ذاتها**»[1].

ولعل الوجه السلبي لشعر المدينة في الشعر العربي المعاصر أكثر بروزاً من الوجه الإيجابي، نتيجة لمعاناة الشاعر النفسية والاجتماعية، وازدياد وعيه الفكري ورغبته في العودة إلى الطبيعة، حيث البساطة وينابيع الفطرة، فإذا ما عجز عن العودة لظروف معيشية أجبرته على ذلك، أو إذا ما غلبته المدينة وانتصرت عليه بالتعود على متعها والحياة فيها، وإعادة اكتشاف الجوانب الإيجابية وتغليبها على السلبية. ولم

---

(١) محمود الربيعي – من أوراقي النقدية – ص١٦٥.

يستطع بعد ذلك العودة إلى بدائية حياة الريف أقام مدينته الحلم في خياله الخصب وانتقل إلى الإقامة فيها فكريًّا وروحيًّا.

وفي الشعر الخليجي المعاصر، نقف عند رؤية اغترابية واعية تجسد هذا النوع من الاغتراب والرفض المتسم بالنزعة ذات الموقف الفكري للمدينة المشوهة الزائفة الطلاء والبهرجة «المدينة الملطخة بزيف حضارة النفط المجلوبة»، وتمثل لنا هذه الرؤية الشاعرة «سعدية مفرّح»، وهي شاعرة كويتية المنشأ، تعيش على أرض الكويت، وتخرجت في جامعتها في قسم اللغة العربية والتربية عام ١٩٨٧م، وهي شاعرة وكاتبة تعمل بالصحافة، رئيسة للقسم الثقافي في جريدة «القبس الكويتية، وتهتم بالكتابة الشعرية للطفل، وقد صدر لها حتى الآن مجموعة من الدواوين الشعرية، حسب الترتيب التالي:

١- «آخر الحالمين كان»، الكويت، ١٩٩٠م، ط١، وط٢ - القاهرة.

٢- «تغيب فأسرج خيل ظنوني»، بيروت، ١٩٩٤م، ط١.

٣- «كتاب الآثام»، القاهرة ١٩٩٧م. ط١.

٤- «مجرد مرآة مستلقية»، دمشق ١٩٩٩م.

***

الاغتراب عن المدينة

تتركز رؤية الشاعرة «سعدية مفرّح» الاغترابية من خلال وعيها المتزايد بالمكان ورفضها للنقلة الشاملة المفاجئة من الحياة البسيطة إلى حياة المدينة المعقدة الصاخبة، وتخلى أهل هذه المدينة عن الأطر الثقافية لحضارتهم بما تحمله من أعراف وعادات وتقاليد وفكر وأصالة، والسعي إلى استيراد ثقافة أخرى زائفة لا جذور لها في الأرض التي ينتمي إليها إنسان هذه المدن.

والمتتبع لتجربة سعدية مفرّح الاغترابية، سيجد أن للشاعرة مدينتها الخاصة بها، مدينة بنتها في اللا وعى من ذاكرة المكان القديم وأجنحة الحلم والخيال الشعرى، ويرى أحد النقاد «أن المدينة الشعرية ليست هي بعينها المدينة الواقعية، فكل شاعر يصنع مدينته، ومدينته تعيش داخله.. وعلى ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريًا من مدينة حافلة في الواقع، وعلى العكس قد تتولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفئت أضواؤها في واقع الحال.. إن وصف المدينة في الشعر

إنما هو محاولة من جانب الشاعر لبناء مدينته من جديد، وبذلك تكون الصفات التي يخلعها عليها صفات خاصة»[1].

ولعل الشاعرة تؤكد هذه المقولة في قصيدتها «كيف أتم القصيدة»؟ حين تقول:

هل أشيرُ إلى وطنٍ منزوٍ
بين زوايا الخرائطِ
فأرسمُهُ من جديدٍ
ألونُه
قريةً.. قريةً
شارعًا.. شارعًا
غرفةً.. غرفةً
أُعلِّقُ في سقفهِ
مصابيحَ لا تنطفئْ
أنفخ في صدره
من روح قلبي
ثم أحرثُ بشرتهُ
وأزرعُها بنبات القصيدْ[2]؟!

---

(١) المصدر السابق - ١٦٤.

(٢) سعدية مفرح - «تغيبُ.. فأسرجُ خيل ظنوني» - دار الجديد ط١، ١٩٩٤م، بيروت. ص٦٩.

وفي قصيدة «وطني» تؤكد المعنى نفسه، فتقول مخاطبة الوطن:

ولو فتّشوا
أنتَ في القلب ذاكرةٌ
فلن يجدوك
وإنْ وجدوك
أنت باهٍ شفيفٌ كغيمٍ
فلن يعرفوك
وإنْ عرفوك
أنت باقٍ
فلن يأخذوكْ(١)

إنه وطنها المستوطن الذاكرة، وطن له مقاييس ومواصفات خاصة لا يعرفها أحد سواها، ومن ثم لو فتشوا فلن يجدوه، وإن وجدوه فلن يعرفوه، وإن عرفوه فلن يأخذوه لأنه موجود في قلبها وفي أبيات شعرها (**وإن متُّ في بيت قلبي/ فهل ستموت في قلب كل البيوت**)؟!

وتحمل الشاعرة رؤيتها المتفردة الخاصة التي جسدتها في رفضها واغترابها عن مباهج الزيف التي تحيط بها في المدينة المعاصرة.

ونظراً لتفرد رؤية الشاعرة، فإن الوطن الحلم لديها لا يتمثل

---

(١) المصدر السابق - ص٣٠.

في العـودة إلى الريف ورفض المدينة الأسـمنتـيـة الصناعـيـة الكبيرة، كـما هي رؤية معظم شعراء المدينة العرب المعاصرين، وإنما هي العودة إلى الصحراء، إلى البداوة، وذلك ما يتناسب وبيئتها الخليجية، ويتناسب مع طبيعة تجربة الشاعرة؛ فهي بدوية التنشئة، بدوية البيئة والعادات، بدوية الأصول - كما يبدو من نصوصها - وقد جاء المعجم الشعري ليجسد هذه البيئة بقوة وواقعية.. ومن ثم كثرت مفردات البيئة الصحراوية وترددت عبر دواوين الشاعرة المختلفة، وبعضها مفردات قديمة تنم عن معجم يتحدر من الزمن القديم «وهو الزمن الجميل الذي تبحث عنه الشاعرة وتحاول أن تحيي معجمه ودلالاته» ومن تلك المفردات (القبيلة، الفرسان، السيوف الذلول، الحرون، الركائب، القافلة، الحباري، القهوة، البن، الهيل، بيت الشَّعْر، الأوتاد، العرار، الأثل، البداوة، المهرة، الفيافي، صحاري، الرمث، البيد، الخيام، الظعن، العباءة، البعير، الحداء، النخيل، الظمأ، الرمال، الحناء، النَدْ.. إلخ).

وقد تأتي دلالات البيئة الصحراوية على شكل مفردات وأنساق ذات ارتباط بالعادات البدوية الصحراوية مثل: (النشامى، عزوتهم، الواد، يغيرون، يغزون، تظعن مع الحداء، نار من غضا، تستل ما ينتضى، اسرج الخيول، مناخات الذلول، أسوق القطيع، كسرب قطا عالق في شراك النوى، مهر جموح صبوح، طقس النخيل المخضَّب بالعود والورد والندّ).

أو يأتي على شكل استعارات «تضمين» وتناص، فمن الاستعارات قولها، مستعيرة أبيات شعر شعبية لأحد الشعراء المعروفين، ومضمنة إياها ضمن قصيدتها:

لكنْ صوتكَ هذي المرّة
تسلّل من خلل «رواقٍ» حين رحلتَ
والضوء النائمُ خَلْفَ «الرجمِ» أفاقْ
«يا ما حلا اِلفنْجالْ مع سيحةِ البالْ»(*)
قافيةٌ تترى:
«في مجلسٍ ما فيه نفسٍ ثقيلة»(*)
تتداحُ بأذني:
«هذا وَلَدْ عمٍ وهذا وَلَدْ خال
وهذا رفيقٍ ما لقينا بديله»(*)
(ينشطر القلبُ ببيتٍ:
«يابو هلا طيرْ الهوي خَبُثْ البالْ
طبعْه خبيثٍ والحباري قليلةْ(*)»
فأشدُ «رواق» الأُذن
أرخي حبلَ القلبِ)(١)

(*) الأبيات الشعبية ما بين الأقواس لشاعر شعبي مشهور من الجزيرة يدعى راكان بن حثيلين.

(١) سعدية مفرِح - ديوان «آخر الحالمين كان» دار سعاد الصباح، الكويت - ط٢، ١٩٩٢م، ص٢٢.

لقد لجأت الشاعرة إلى أبيات من الشعر العامي «النبطي» المشهور في البادية «وألصقتها» ضمن قصيدتها الفصحى والإلصاق هو تكنيك حديث من تكنيكات معمار القصيدة العربية المعاصرة، وهو المقابل لما عرف "بالتضمين" في النقد العربي القديم، ويكثر الشاعر العربي المعاصر من استخدام هذا التكنيك لتنويع تجربته وإثرائها.

وقد ألصقت الشاعرة هذه الأبيات الشعبية بوعي لتجسد رؤيتها ملتمسة القوة من هذا التراث، وقد أدى هذا «الإلصاق» أي التضمين إلى هبوط بلاغي تم فيه «النزول الواعي من أسلوب بليغ إلى مستوى أقل منه بلاغة»[1]، وقد نجحت الشاعرة في تخليق البيئة البدوية الصرفة التي تتضح منذ البدء في اختيار اسم الشاعر «راكان بن حثيلين» وهو اسم بدوي صرف وكونه من منبع البداوة وأصولها من (الجزيرة العربية) وكونه من شعراء الشعر الشعبي المشهورين، وهو اختيار لم يتم عبثاً. وقد جسدت لنا الشاعرة بهذا الهبوط اللغوي مدى شغفها وتوقها إلى عالمها البدوي الذي تنتمي إليه بجمل تنم عن الانشطار والانسلاخ عن واقعها المرفوض والوله والتشوق للعالم الآخر «المدينة الحلم، المعشوقة» (أشدُّ «رواق» الأذن/ أرخي حبل القلب).

---

(١) د. مجدي وهبة – معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤م – ص٢٠.

إن حواس الشاعرة ومشاعرها كلها مستنفرة نحو ذلك العالم الذي جسده لها الشاعر الشعبي «الرمز الشعري» الذي استدعته ووظفته في تراكيب وصور عرفتها الشاعرة وعايشتها، ومازالت تعيشها في الذاكرة حتى لو انسلخت عنها بفرض واقع مدني اضطرت للعيش فيه، وقد جسد الشاعر الشعبي البيئة البدوية في هذه اللوحات التعبيرية (فنجال القهوة / مع سيحة البال / في مجلس ما فيه نفسٍ ثقيلة / «مجلس البدو الممتلئ بالظرف والمنادمة، والخالي من النفوس الفاسدة الثقيلة» / هذا ولد عمٍ، وهذا ولد خال / وهذا رفيقٍ ما لقينا بديله / «مجلس يجمع الأهل من رجال القبيلة وينم عن ترابطها العميق وصدق تلك الرابطة») (**رفيق ما لقينا مثيله**) وفي هذا المجلس، يشاكي الشاعر أقرانه من الغرام والهوي وما فعله فيه (**يا بو هلا طير الهوى خبُثْ البال**) لقد توحدتْ الشاعرة مع رمزها الشعري وخلّقتْ بذلك البيئة الحلم التي تسعى إلى العيش فيها، وقد وفقت في ذلك التطعيم أو الإلصاق لتجسيد غرضها الفني، والشاعرة تلجأ كثيرا لهذه الظاهرة «**ظاهرة الإلصاق**» كما سنرى فيما بعد عبر استعراض النصوص، لكن اللجوء للتراث الشعبي كثيراً ما يعيق القارئ الذي لا ينتمي إلى تلك البيئة عن التواصل والفهم، لأنه «**يصبغ الشعر بلون إقليمي خالص**»[1] وهو ما يقلل التواصل

---

(١) د. إحسان عباس - اتجاهات الشعر العربي المعاصر - دار الشروق - عمان، الأردن، ط٢، ١٩٩٢، ص٢٠.

مع الآخرين الذين لا ينتمون لهذا الإقليم، نظراً لارتباط تلك الملصقات الشديد بإقليمها الذي اجتلبت منه».

أما التناص «Textualism» فهو الظاهرة المفضلة الشائعة في تجربة الشاعرة الإبداعية ، والتي تشكل ظاهرة تستحق دراسة خاصة، وستوضح الاستشهادات المختلفة للنصوص بعضها.

وتعيش الشاعرة دائمًا في عشق للبداوة وزمنها وهي تحيا فيها روحًا وفكراً وشعوراً ولم تنتقل للمدينة إلا جسداً مغيبًا في زمان وبيئة أخرى، تقول:..

وأنا عشٌ جسدي
لحبارى سكنتني منذ سنين
ولقلبِ القلبِ المشطور
ببيتٍ موزون(١)

إن الشاعرة عاشقة لأصولها القديمة البدوية التي رمزت إليها بالحبارى «طائر القطا» الصحراوي والبيت الشعري العمودي الموزون. «القلب المشطور ببيت موزون». وفي قصيدة «سُدى» يضيع صدى الذات المغتربة التي تنادي بالزمان المبارك المضيء ليحتضر الزمن المسيح بالحزن، لكن هذا الصدى ذهب سُدى وظل بكاء الذات المغتربة يؤدي الاستخارة ما بين المدي المضيء والموت.

تقول الشاعرة مخاطبة الشاعر في ذاتها:

---

(١) سعدية مفرّح - ديوان «آخر الحالمين كان»، ص٢٣.

«لِمَنْ كنتَ تبري النهار المبارك هذا،
وتغزلُه قلعةً للضياء؟
لمن كنتَ تُجري البكاءَ الجميلَ
للاستخارةِ بين المدى والردى؟
يا...
صدى
لِمنْ.. كنتَ تُغنِّي سُدى؟[1]

ويكثر خطاب الشاعرة لوطنها بصيغ مجازية شاعرية تبعد عن المباشرة والتقريرية التي يتسم بها هذا النوع من القصائد عادة، وتكثر الشاعرة من مناجات (الوطن الحلم) وبثه لواعج النفس وشعورها بالاغتراب والوحشة، تقول في قصيدة «صمت» مخاطبة الوطن:

«في بعض عينيك
أحثو غربتي جزعًا
يجتاحني صمتي
كهدوء مقبرة تزدانُ بالريحانِ
في بعض عينيك
تغفو مهرتي هلعًا

---

(١) المصدر السابق، ص٢٥.

تصحو هدوءًا

تبكي على وأدي»[1]

والمهرة والفرس رمز النجاة في الصحراء، لكن المهرة هنا تصحو لتجد الشاعرة موؤودة، ولأن الوأد هو الدفن للفتاة حية، فهل تعتبر الشاعرة ذاتها ميتة حية، وقد وأدها الوطن لأنها جاءت في زمن غير زمانها، ولأن الشاعرة تعيش في بيئتها البدوية (الحلم) لا في المدينةِ الحالية التي رفضتها وانفصمتْ عنها معنويًا، تقول في قصيدة قبيلتي:

أخونها

في كلِّ ليلة

أعاشر الضياءْ

لكنّني

أَضبطها في لحظةِ الخيانةْ

راسبةً في قاعي

مثل بقايا قهوة المساءْ

تمدُّ لي لسانها

تضحكُ من حضارتي المسكوبةِ

المهانةْ [2]

---

(١) المصدر السابق، ص٥٧، ٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص٦٧.

إن مجرد رغبة الشاعرة في العيش في المدينة «أعاشر الضياء» - رمز الحضارة المجلوبة ولعلها رمز الحرية غير المنضبطة - هو خيانة من الشاعرة تستحق عليها الاستهزاء من قبَل القبيلة «تمدُّ لي لسانها». ساخرة، إن قبيلتها تهزأ من تلك الحضارة الزائفة التي ستندلق وتزول لأنها ليست أصيلة (حضارتي المسكوبة المهانة). ونشعر أن البداوة راسخة داخل الذات المغتربة «راسبة في قاعي».

فلماذا تكره الشاعرة هذه المدينة؟

تقول الشاعرة:

«أتسكعُ بين رصيفٍ مصبوغٍ بالقار
وآخر قد صبغ بلون دماء ضحايا السير المعكوس
والعربات المهووسةُ بالسرعة
والعجلُ الباردُ ذو الرائحة البترولية
يجتر بقايا اللحم الملتصق المهروس
والسيارات الناقلة الموتي
تغدو بتثاقل من أتخم [1]

إنها حضارة الموت المجاني والآلات الباردة الخالية من الحس «والعجلُ الباردُ ذو الرائحة البترولية» حضارة الأرقام الرابحة «المادة» لا حضارة الإنسانية «الروح»، وتومئ عبارة «أتسكع»

(١) سعدية مفرّح - ديوان «آخر الحالمين كان»، ص٧٩.

إلى تهميش دور الشاعرة «الذات الإنسانية الفاعلة» وتضاؤل الفاعلية الإنسانية في مجتمعها، فهي ذات متلقية لمنجزات حضارة أخرى، حضارة ابتكر أبناؤها الرصيف والآلات والعربات السريعة القاتلة، وصدرتها لبيئة الشاعرة، على حين ظل أبناء هذه البيئة غرباء عن منجزات تلك الحضارة، ومتسكعين على حافتها، إذا استخدموها، فلن يحسنوا ذلك الاستخدام، بينما تزداد سلبية الفئة الأخرى فتعرض حتى عن استخدام ما تم استيراده مكتفية بالرفض والتسكع والمشاهدة، إنه الوجه السلبي للاغتراب الذي يكتفي بعزل نفسه دون المشاركة في اتخاذ أي موقف، مكتفيًا باللا مبالاة وعدم الاهتمام بحقيقة ما يجري حوله من سلبيات كثيرة، فماذا تشاهد الذات المغتربة في تسكعها:

أعين لامعةٌ لا تبصر مسرى القارْ

مائةٌ

مليون

لكن الصفرَ الملعون

يرقص في الأكفان الواسعة البيضاءْ[1]

إنها حضارة (الصفر الملعون) والصفر عدم، والعدم موت. وهو يرقص في الأكفان منشرحًا يحصد تلك الأعداد التي

---

(١) المصدر السابق، ص٨٠.

بهرتها حضارة تعمي الأبصار «أعين لا تبصر مسرى القار».

وفي نهاية القصيدة تقول الشاعرة:

«لكن ليس مفر

من أن أصبح خرساء

ولساني يعلوه العي

حين أحاول أن أمسح فيه

قذى عينيّ»(١)

إن ذات الشاعرة لا تسعى إلى تلك السلبية واللامبالاة، بل تجد نفسها مرغمة على ذلك (لكن ليس مفر/من أن أصبح خرساء/ولساني يعلوه العي) وذلك حين تحاول أن تنتمي وتصبح ذاتاً فاعلة وتزيل ما يعلو نظراتها من تشاؤم (حين أحاول أن أمسح فيه/ قذى عيني) حين تحاول توضيح الرؤية بإزالة القذى من عينيها، تكتشف قتامة الواقع وسوداويته ومرضه، فتجد أنه من الأفضل أن تصبح خرساء بكماء مصابة بالعي، حتى لا تتحدث عن تلك السلبيات المأساوية، ومع ذلك فهي مازالت تحاول أن تعيش واقعها المرّ المرفوض.

وأنا..

مازلتُ أحاول

---

(١) المصدر السابق، ص٨١.

لكني
لست بعاشقة للغربة[1]

إنها مازالت تحاول أن تعيش في المدينة الجديدة، لكنها لا تعشقُ الغربة ولا تستطيع أن تغترب لتعيش فيها وتترك بيئتها البدوية النقية.

لقد قلبت الشاعرة المعادلة، إنها تعيش هناك «في البيئة الحلم» وما حياتها هنا سوى حياة المغترب الذي سرعان ما يعود إلى بلاده، وهذا هو سر المعاناة لديها.

وكما تغترب الشاعرة عن تلك المدينة المشوهة وتصبح لا منتمية لها، تعاني من الوحشة والغربة فيها، تشترك الموسيقى في تجسيد ذلك الاغتراب، فالشاعرة التي ينشطر قلبها لبيت موزون من الشعر، تغترب عن إرثها الشعري الموسيقى المتسق في عدد تفعيلاته والمنتظم بشكل صارم في شكله وتقسيماته، ومن ثم فإن الخلل والاضطراب في الوزن وتداخل التفعيلات والبحور، هو نوع من عدم الانتماء ومن الاغتراب عن إرث كاد يبلغ حد الكمال في تناسقه وبنيانه الموسيقي العروضي.

وفي قصيدة «الأوتادُ تموت انتحاراً» تعلن الشاعرة كما يوحي عنوان القصيدة موت حضارة الصحراء، بانتحار أحد رموز تلك الحضارة البارزة، وهو أوتاد الخيمة التي طوّحتْ بها الحضارة الجديدة، حضارة المدينة، تقول مخاطبة الوطن الحلم:

---

(١) المصدر السابق، ص٨٤.

أعطني إذنَ الرحيلْ

في فيافيك ودعني

أسرجُ القلبَ وأعدو

في صحارٍ حاكها الله رمالاً

من خيوط المستحيلْ

أعطني من موقد «الربعة» نارًا

ثم دعني

أشعل «الرمث» احتفاءً

بولادات النخيل[1]

نلاحظ أن الشاعرة تنثر في معظم قصائدها رموز البيئة البدوية، مثل «الربعة / الرمث» وتحاول أن تعيد الصلة بين ذاتها المغتربة وتلك البيئة التي تكاد معالمها تطمس فتطلب حبلاً سُريًّا يربط بين حياتها الآن وذاكرتها المقيمة أبدًا في الصحراء، ونعلم أن الحبل السري هو وصلة الحياة ما بين روحين وحياتين «الأم / الجنين»، وقد وفقت الشاعرة في توظيفه للتعبير عن تنقلها بين الحياتين وحرصها على البيئة الحلم

أعطني من حبلك السرّي

فما عادتْ حبال البيت تقوى

---

(١) المصدر السابق، ص٩٩.

أن تقاوم
رغبة الأوتاد في الموت انتحارًا
بين أمواج رمال
خانها الـ «....» طويلاً
بعدما مات الرسول[١].

تكتب الشاعرة بلغة إيحائية مشعة مشبّعة بالرموز التي تعادل فنيًّا ما تصبو إلى تجسيده؛ فالحبل السري، وحبال البيت، والأوتاد، والمسكوت عنه بين قوسين - الذين يعادل «الصحابة أو الاتباع» فنيًّا، والرسول - كلها رموز وظفتها الشاعرة لتجسيد الرؤية الاغترابية لديها.

وتوضح أن أتباع هذه الحضارة قد خانوها بعدما مات الحكماء والعاقلون «**الأوتاد**» من أبناء البيئة (البيت) «**بعدما مات الرسول**» وقد يكون هذا الرسول هو ذات الشاعرة «الواعية المغتربة» التي تستشعر الخطر المهدد لقومها وتنذرهم دون جدوى، وقد يكون الموت موتًا معنويًّا، نظرًا لرفض الذات العيش في بيئة مرفوضة - وعمومًا يكاد المغترب الاجتماعي يحمل على عاتقه دور المبشر أو «الرسول» القادم لإنقاذ قومه- ويدعم هذا قولها منادية لأبناء بيئتها «**الأتباع الخائنين**» بالعودة محذرة إياهم من التشرد والاغتراب عندما تغتالهم الأحلام الوهمية

(١) المصدر السابق، ص ٩٩ ، ١٠٠ .

فيطوفون في البلدان المختلفة رافضين الصحراء وثقافتها :

أنتَ لن تبعدَ أكثر

أنتَ لن تقوى على السير وحيدًا

تتعثرْ

في دروبٍ لا سماوات لها

في ظلاماتٍ من الضوء المدثّرْ

فإذا ما ضاع عنوانٌ لديك

تذكّرْ

أنتَ لم تنسَ عناوين الخيامْ [1].

إن استخدام الشاعرة لضمير المخاطب «أنتَ» وتكرار مخاطبة الآخر يجسد دور المغترب الاجتماعي واهتمامه بمخاطبة الجموع وتوعيتها للمشاركة، وتأتي إيحاءات التوعية من التحذير «المبطن» : (**أنت لن تبعد أكثر/ لن تقوى على السير وحيدًا/ تتعثر**) وترمز الشاعرة إلى التيه والفقد للأصول بمفردة تتعثر، والتعثر معادل موضوعي للتيه في (**دروب لا سماوات لها/ في ظلامات من الضوء المدثر**) فما هي هذه الدروب التي لا سماوات لها، إنه الوجود المادي ذو الحضارة الأسمنتية، حضارة الظلام والمدن الباردة ذات الإضاءة

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠٠.

الزائفة، (في ظلاماتٍ من الضوء المدثر) ليست حضارة الروح (السماوات / النور الحقيقي).

وتلح الشاعرة في نصحها وتحذيرها للأتباع بأن يعودوا إلى البيئة الأنقى، محذرة من مظاهر الزيف في مدائن الاغتراب الباردة الموصدة البيوت والقلوب:

مارس اللعبة من أولها
وانزرعْ في رحم مقهى
في الطريق
كن جنينًا
مغمض العينين، ذكيًا
لا يفيقْ
ولتولد بين غاباتِ كراسٍ
قد نساها حينما مَرَّ الحريق
وتعلم كيف تحكي
عن «تفاهاتِ» تقاليد القبيلِ
وعن البيت البدائي العتيق
فإذا ما حلّ ليل
باردُ القلب طويلْ
فيه تغتالُ رؤي الصمت

اغتصاباتُ المفاتيح
لأقفال البيوتِ الموصدة

مارس كل ما يحلو لك من ظواهر اغترابية، إنها لعبة فخضها من بدايتها واغترب عن ثقافتك واعتبرها من «التفاهات» وانغمس في تلك البيئة المبهرجة ذات (الكراسي والمقاهي والمباني العملاقة) لكنها مليئة بالشرور، كالحرائق والصقيع «الثلوج» والقلوب الموصدة الباردة الخالية من المشاعر والمغلقة في وجهك، وسرعان ما ستكتشف افتقادك للدفء والرعاية والترابط القبلي، عندئذ فقط ستعود إلى ذاتك والبحث عن ثقافتك.

«ثم لم يأوك مأوى
عُد فلن تلقى
جدارًا
من «رواقي»
أيها الصعلوك، أدفى»[1]

نلاحظ سيطرة جملة الأمر الفعلية (تذكرْ، عُدْ)، ثم تكرار جملة (عُدْ) مباشرة أو تأويلاً، تكرارًا يجسد مدى الصعوبات والمحن التي ستعترض التائه في تلك المدن باغترابه عن وطنه

(١) سعدية مفرِح – ديوان آخر الحالمين كان – ص ١٠٢.

«الأصل» ولنتتبع تكريس الشاعرة (لجملة عُدْ) وإلحاحها على عودة الإنسان من التيه في تلك المدن: بقولها (ثم لم يأوك مأوى) عُدْ (عندما تلقى شظاياك حزينة) عُدْ (عندما تلقى عيون الأنجم الميتة/ تجتاح تضاريس المدينة) عُدْ (عندما لا يقدر أن ينساب/ في أنفك عطر الياسمينة) عُدْ، لأنك (لم تنس عناوين الخيام)، وتتذكرها فتشتاق للبداوة والصحراء والعودة للأصول، وهنا تربط الشاعرة ما بين جملتي (تذكرْ وعُدْ) وهما الجملتان اللتان بَنَتْ عليهما معمار النص، عُدْ عندما تتذكر (عندما تظعن روحك/ لمناخات «الذلول»).

عُدْ تجدني
بين ثوبي وعباءاتي أربي
وردة الهيل
بأرض المستحيل[١]

إذا عدت ستجدني مازلتُ في انتظارك كما أنا، في ثوبي وعباءاتي البدوية أُمارس عاداتي القديمة وأزرع وردة الهيل، حتي لو كانت تلك الزراعة بأرض المستحيل.

وقد اختارت الشاعرة تلك الوردة لرائحتها الزكية ولقيمتها ولاتصالها بالعادات البدوية «شرب القهوة المهيلة».

وفي هذه القصيدة تشارك الموسيقى أيضًا الدلالات

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٣.

الاغترابية وتتناغم مع المضمون العام للقصيدة، حيث كان البناء النصي يقوم على جملتي الأمر (عد وتذكر) وهي عودة شاركت فيها الموسيقي، حيث عادت الشاعرة إلى إرثها «الإرث الموسيقي العربي» المنتظم، وانتظمت موسيقي بحر الرمل وتفعيلاته القصيدة من بدئها إلى نهايتها دون خلل أو اضطراب عروضي أو نثرية.. فكانت دعوة الشاعرة لأبناء قومها بتذكر ثقافتهم والعودة إليها مرتبطة بتذكر الذات لإرثها الشعري بموسيقاه ومعجمه وصوره، وعودتها إليه.

ولعل قصيدة «اعترافات امرأة بدوية» هي خير ما يمثل اغتراب الشاعرة وضيقها بالمدينة ورفضها للتحضر الزائف مسجلة عذابها المتواصل لأنها تعيش في ذاكرة زمان ومكان ملتصقة بها تفاصيلهما وتغترب عن الزمن الحاضر الذي تعيش واقعه، ولأهمية القصيدة سأطيل في الاستشهاد منها، تقول الشاعرة:

تُعذّبني
كلُّ التفاصيل التي
لم تغادرْ مرفأ الذاكرة
فحين تعجُّ بصدري رياح التغير
تفاجئني ضرباتها في جدار التذكر
لبيتٍ من الشَّعْرِ
في لون عينيَّ لونه،

تَمتدّ أوتاده ضاربة

في ثنايا الفؤاد

ساخرةً.. لرائحةٍ لم تزلْ،

رغم كل عطور التحضر

لاصقة بخلايا ثيابي

تذكرني بغيابي

وتعلن سافرة

أنني كنت صانعة

ليس مثلي أحد

لقهوةٍ، أسرقُ إن لم أجد،

بُنًّا ألونها به

من عيوني السوادْ

أُهيِّلها، إن لم أجد هيلاً،

مما ينبتُ من عطرٍ

بين خلايا العنادْ(١)

إن البداوة هي ذات الشاعرة، وجودها، تراها في ملامحها، في أزيائها، فيما يحيط بها من عادات وتقاليد وثقافة. إن هذا التذكر للملامح المادية الملموسة يُعذبها، إنها «التفاصيل التي لم تغادر مرفأ الذاكرة» ويعذبها أيضًا التذكر المعنوي:

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٣، ٣٤.

«تُعذبني حين التذكر

رائحة امرأة

ينادونني حين يناديها النشامى

يصير اسمها عزوتهم عند بدء القتال

باسمها ذاته الذابل فوق الشفاه

النابتِ كالسيِّف بين عيونِ الرجال

يغيرون، يغزون، قد يقتلون

كي يسرقوا شيئًا

مما تجودُ به على بعضهم

قاوياتُ الرياح

في غفلةٍ من صقيع الرمال

باسمها يفعلون..

هم يُقسمون

بضفائرها، التي تمتدُّ

حتي تنتهي الصحراءُ عاويةً

في بقايا بقائنا[1].

و«النشامى» جمع «نشمي» كلمة عامية بدوية تعني الشهم و«العزوة»، اسم يعتز به الرجل أي يفتخر ويصرخ به، خاصة

---

(١) سعدية مفرِّح - ديوان آخر الحالمين كان - ص ٣٥ .

عند الشدائد وهي ترادف العبارة التراثية «خذها وأنا ابن كذا»

وتكشف الشاعرة صور البيئة الصحراوية من خلال بعض العادات البدوية، فهاهم النشامي يبدأون القتال «يغزون» ويعزون باسم أمهم أو من يجلّونها من النساء، ويتحدَّر لنا هذا من الموروث الجاهلي، حيث يشكل اسم المرأة الحافز للرجال لخوض القتال، لصون تلك الأنثي والمحافظة عليها خوف السبي، ورغم كون اسم المرأة ذابلاً فوق شفاه رجال البادية، أي منسيًّا ويتحرجون من ذكره في الظروف العادية، لكن ذلك الاسم ذاته ينبت كالسيف بين عيون الرجال عند القتال (**باسمها ذاته الذابل فوق الشفاه/ النابت كالسيف بين عيون الرجال/ يغيرون/ يغزون/ قد يقتلون..**) وتأتينا هذه الصورة السريالية الغريبة (**النابت كالسيف بين عيون الرجال**) لتجسد مدى حرص رجال البادية على كرامة المرأة واستبسالهم للدفاع عنها، فهي إحدى الحرمتين الرئيستين (الأرض / والعرض) وبهذه الرائحة التي مازالت تعبق في ذاكرة الشاعرة، وتجسد وطنها الحلم، تعوي الصحراء في بقايا وجود الشاعرة.

ونلاحظ تأثير عبارة (**حتى تنتهي الصحراءُ عاويةً/ في بقائنا..**) والتي ترسم لنا صورة سمعية هي من أخص خصائص الصحاري، فالصحراء بامتدادها الذي يمتد بدون عوائق - من جبال أو مساكن عالية أو حقول زراعية نجدها ملاعب عارية للأصوات التي تفحُّ فيها من كل فج، ولأن الأصوات غير

واضحة، ومسبباتها غير مرئية، فهي مخيفة أقرب إلى العواء.. وقد يكون العواء حقيقيًّا، فالذئاب والكلاب والثعالب هي من حيوانات الصحاري العاوية ليلاً خاصة، حيث الهدوء المجسم للأصوات. إلا تتكئ الشاعرة هنا وتتناص دلاليًّا ولو من بعيد، مع أبيات ميسون البدوية التي جسدت صورة سمعية للبادية بكثير من الأصوات المتجاوبة فيها، بقولها:

لبيتٌ تخفقُ الأرواح فيه أحبُّ إليّ من قصرٍ منيفِ
وكلبٌ ينبحُ الطراق عني أحبُّ إليّ من قطٍّ ألوفِ
وأصواتُ الرياح بكل فجٍّ أحبُّ إليّ من نقرِ الدفوفِ

وتعي الشاعرة أن هذه الذكريات هي اغتراب وهروب من الحاضر، لذلك تهرب من الذكريات إلى الواقع، لكنها تكتشف أن جنون التذكر أفضل من واقع محزن، فتحزن على «الطرش» الذي ضاع بسبب قبح وضجيج ذلك الواقع:

يعذبني التذكر
فاهرب منه إلى الوعي
يبدو جنونُ التذكر أكثر عقلاً
فاحزن على «الطرش» الذي ضاع
بينِ خطوطِ الدماء
التي ترسم السكك الحديدية

وبين أعمدة تمتدُّ في جانبيْ شارع القار
تُهدي الذين يسيرون يوازونها
ضياءً ذا بريق جميلْ[1]

إنه ضجيج المدينة المتمثل في السكك الحديدية والطائرات وأعمدة النور وشوارع القار التي تصيب الإنسان بالفعل بالتلوث السمعي «الطرش»، وتحب الجموع الغافلة المغيبة عن الوعي هذه الزينة والبهرجة المتمثلة في الخدمات التي تقدمها المدينة لهم (تهدي ضياءً ذا بريقٍ جميلْ)، لكن الشاعرة ترفض ذلك بشدة لوعيها بفداحة ما تسلبه المدينة من أصالة ونقاء تلقاء هذه البهرجة والزينة الزائفة. إن المغترب يصنف نفسه دائماً بعيداً عن التروس الدائرة في الآلة، والتي تمثل الجموع العمياء التي تسير وتجري في عجلة الزمن والحياة دون التوقف والتأمل والتفكر للحظات، لتعي جوهر تلك الحياة، وهو يرفض حتى تلك الزينة «الإضاءة ذات البريق على جانبي الشوارع» (**يقول دمي المتحفزُ الدافقُ الخائضُ حربي**). إن تركيز الشاعرة على وصف دمها بتلك الصفات المتوالية المتدفقة هو تعبير عن رفض ذلك الدم لما يتعرض له من معاناة نفسية فكرية جعلته دماً متحفزاً، دافقاً، خائضاً حرب الشاعرة، أي «صراعها ضد الاغتراب» وهو غير دمها الآخر الذي يعيش ميتاً في المدينة «**بدلاً من القلب الذي قد يموت في حضنه إذ يطولُ الحديث/**

---

(١) المصدر السابق، ص٣٦.

عنه: ليس ضياءً/ ليس إلا عميل/ يجوس بكل المساحات»[1].

وتعود الهاء في مفردة «حضنه» على شارع القار المضاء ببريق جميل.

فماذا يقول القلب الذي يموت كل يوم في حضن تلك المدينة القبيحة؟ يقول: ما ترونه ليس ضياء ونوراً حقيقيًّا (أصيل) إنه مجلوب الحضارة الأخرى (ليس إلا عميل) ولذلك فهو يجوس بكل المساحات، أي يخترق حرمة كل الأمكنة.

وتخلص الشاعرة إلى أن (كلُّ انتماءٍ إلى النفط/ حتى الضياءُ، خيانةٌ/ واشتهاءٌ ذليلْ)[2].

لقد وصلنا إلى بؤرة الحدث وهي أن كل انتماء إلى الحضارة المصطنعة، حضارة النفط، حتى الضياء، مرفوض، فهو خيانة للأصالة والفطرة واشتهاءٌ ذليل لجلب التمدن - على حسب رؤية الشاعرة - ومن ثم.. مبارك لقلبها المغترب الذي رفض أن يموت ويعيش في تلك المدينة الجالبة للموت، ومبارك للرمل الذي تنتمي إليه الفطرة والذكريات.

مباركٌ للرملِ
للقلبِ إذ لا يموتْ
مباركةٌ ذكرياتي الذلول
تنوِّخ في مراح الفؤاد

---

(١) سعدية مفرح - ديوان «آخر الحالمين كان»، ص٣٨.

(٢) المصدر السابق، ص٣٨.

تَخْبطُ كلَّ المصابيح التي تنتمي للسواد
تنزعُ كلَّ «الكراكيش»(*) التي قد أضافها للفؤادِ الزمن
تشعل نارًا من «غضا»
وتستل ما يُنتضى[١]

وتوحي مفردة «تُنوِّخ» – إلى جانب إيحاءاتها عن البيئة البدوية – بسيطرة هذه الذكريات، وتمكنها من قلب الشاعرة، ويوحى الفعل تخبط إلى «عشوائية» الصراع بينها وبين مسببات اغترابها.

كما يوحي تعبير «تخبطُ كل المصابيح التي تنتمي للسواد» إلى رغبة الذات المغتربة في تدمير كل العناصر الزائفة التي تتزين بها المدينة، وهي عناصر تؤدي برمتها إلى سلبيات «تنتمي للسواد»، كما يوحي تعبير «تنزع كل الكراكيش» أن لتلك الذكريات الجميلة قوة على تحويل الواقع الممسوخ والمزركش بزركشة مفتعلة لتزيينه إلى واقع أصيل، حيث تُشعل النار من الغضا وتنتضى السيوف وتُسل؛ وتؤكد الشاعرة أن مباركة الرفض هذه ستبقى حتى يأتي الصباح (الزمن الأجمل) وإلى أن يأتى هذا الزمن المضيء الجميل، تسمي الذات المغتربة الجميع – (الواقع، واقعٍ المدينة المشوهة / والحلم (البيئة الصحراوية) – تسميهما وطنًا.

(*) الكراكيش كلمة عامية تعني أشياء تستخدم للزركشة والزينة.

(١) سعدية مفرِّح – «ديوان آخر الحالمين كان» – ص٣٨.

وإلى أن يجيء الصباح
تسمّي الجميعَ الوطن[1]

وذلك ليبقى الصراع متوتراً بين الحلم والواقع، بين ثنائية هي جوهر الرؤية الاغترابية لدى الشاعرة، نظراً لأن اغتراب الشاعرة زماني، ومن ثم فهي حريصة على إصلاح المكان (المدينة المشوهة).

وتحاول الشاعرة الخلاص من هذا التوتر والاغتراب، فتلجأ إلى حيلة كثيراً ما يفرُّ إليها المغترب المبدع ويقهر بها اغترابه، وهي اتخاذ الشعر حلماً بدلاً من الحلم المستعصي على التحقق، لكن الشاعرة ترفض أن تستبدل بحلمها أي شيء، بل تصر عليه. وتلجأ إلى الإبداع طالبة عونه، وقد توصلت إلى حل توفيقي حاولت به قهر الاغتراب، وهو أن تتخذ من الشعر وسيلة لتحقيق الحلم، وقد بدأت الاتجاه إلى هذا الحل منذ الديوان الثاني «**تغيبُ.. فأسرجُ خيلَ ظنوني**» ويتضح هذا من مدخل الديوان الذي اختارته الشاعرة بعناية ووعي، وهذه العناية تنسحب على اختيار الشاعرة لعناوين دواوينها وعناوين القصائد كما سأوضح.

وتنقل في مدخل الديوان، جزءاً من مخاطبات محمد بن عبدالجبار النِّفَّري (ت: ٣٥٤ هـ - ٩٦٥م) - (**سيأتيك الحرف وما فيه، وكلُّ شيءٍ ظهر فهو فيه، وسيأتيكَ منه اسمي وأسمائي، ...**) إلى أن يقول:

---

(١) المصدر السابق، ص٣٩.

(وسيأتيك منه السِّرُّ وفي السرِّ محادثتي لكَ، وإيمائي، فسيدفعونك عنه فادفعهم عن نفسك..)(١).

من الواضح أن النغمة الصوفية تهبّ من مقدمة هذا المدخل، كما تهبّ نفحة الالتزام، إنه الحرف جُزيء الكلمة، والكلمة وتأثيرها، وتبعاتها **(فإن دفعوك عنها.. فادفعهم عن نفسك)**، فكيف إذا صدرت هذه الكلمة من «قَبَلِيّة» ترى أن قول الشعر معيب للمرأة، لا شك أن المدافعة ستكون أقسى؛ وإذا تتبعنا **(دلالات الأمل والحلم والفرحة)** بإيجاد الحل للتخلص من الاغتراب – حتى وإن كان حلاًّ مؤقتًا توفيقيًّا – وجدناها كثيرة، بل تمتد عبر الديوان كله، فمن قصيدة «وعود المطر» تقول:

يُباغتُني يأسُكَ
فأرسُمُ في راحتيكَ نجومًا ملونة تَهْدي(*) بعير
هواي الذي

---

(١) النِّفَّرِيّ: أبو عبدالله محمد بن عبد الجبآر بن الحسن: (ت عام ٩٦٥) – «كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات» – بعناية وتصحيح واهتمام، آرثر يوحنا أربري، منشورات الجمل، كولونيا – ألمانيا. ص١١٢.

ملاحظة (١): طبع هذا الكتاب بعناية وتصحيح واهتمام أرثر يوحنا أربرى، عام ١٩٣٤م بمطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة. وهذه الطبعة نسخة طبق الأصل منها.

ملاحظة (٢): كتبت الشاعرة أن النص جزء من مخاطبات النفري والصواب أنه جزء من كتاب المواقف. أي جزء من مواقف النفّري.

(*) القصيدة على بحر المتقارب ويوجد كسر عروضي في جملة تهدي، ومعظم قصائد الشاعرة مضطربة الوزن «نثرية».

أضلُّ الطريقَ إلى منتهاكْ
أُدوزنُ صوتي حداءً
أسوقُ إليك قطيع الغيومْ
......
فتهطلُ بين يديَّ وعودُ المطرْ
تباغتني
أيها المُبْتَغى،
وتفرّ...!!![1]

لا شك أن المطر بالنسبة للبيئة الصحراوية هو الحياة، الغوث والنجاة. وللمطر في الصحراء وعود مخاتلة، فالسحب قد تمطر وربما لا تمطر، ولذلك كثر وصف البرق بالخُلّب، والمطر من ناحية مجازية يومئ إلى الإبداع وانهماره، والوعود توحي بالأمل، والأمل يعني الخلاص، حتي لو كان هذا الأمل مجرد وعود مراوغة، ويأتي الخطاب مراوغًا أيضًا، قد يكون موجهًا للوطن وقد يكون للشعر، والشاعرة مغرمة بلعبة مراوغة الدلالة وانفتاح تأويلاتها بلا حدود؛ إلا أنه من الواضح أنها أرادت أن تقول: يباغتها يأس الحلم من التحقق فتسوق إليه وسيلتها لتحقيقه والوسيلة هي الشعر (أُدوزنُ صوتي

(١) سعدية مفرّح – ديوان «تغيبُ.. فأسرجُ خيل ظنوني» دار الجديد– بيروت – ط١، سنة ١٩٩٤ – ص١٠، ١١.

حداءً) فيوعدني بالتحقق، لكنك تباغتني أيها الحلم الذي أريدك بشدة «المبتغَى» وتفر، أي تستعصي على التحقق. وتكرّس الشاعرة بداوتها من خلال مفردات (الحداء، البعير، أسوق القطيع... إلخ).

ويبدو أن الذات المغتربة توغل في اغترابها مستلذة بذلك الألم الذي لا يتمخض عن حل نهائي، تقول في قصيدة «إيغال»:

تدلّى أواني
من زمان جميلٍ
مضى وانتهى
والفتونُ الحنونُ
الذي
مازال ينبعُ من مسامٍّ القصيدْ
تدلّى
نحو جُبٍّ
موغلٍ في الكلامِ البعيدْ
....
ولكنني
لم أزل موغلةً
في زماني!![1]

---

(١) المصدر السابق، ص٢٠.

إن الذات تعي أن هذا الزمن ليس أوانها، وأن الزمن الجميل الذي يفترض أن تعيش فيه قد انتهي ومضى (**تدلى أواني/ من زمان جميلٍ مضى وانتهى**) وأن القصيد أيضًا يغيب أحيانًا في جبٍّ عميق ويختفي فلا يغيثها، لكنها مازالتْ موغلةً في اغترابها وحلمها، لأنه زمانها الخاص الذي وضعته لنفسها (**ولكنني لم أزل موغلةٌ في زماني**) وتأتي هذه الثنائية للمشتهي الذي يفرٌ ما بين (الشعر والوطن الحلم) ليمثل المحور الذي يرتكز عليه الديوان حتي لكأن الشعر هو جالب الوطن الحلم، والوطن الحلم هو مستجلب الشعر، ولذلك تكشفت اللغة البدوية القديمة في عبارات ربما لا نجدها إلا لدى الشاعر البدوي القديم.

وتعد قصيدة (**تغيب.. فاسرجُ خيل ظنوني**) بؤرة الارتكاز في هذا الديوان، وتوضح لنا كيف تجدل الشاعرة رؤيتها الاغترابية في ثنائية مراوغة بين الشعر والوطن الحلم في مقابل (الواقع المرفوض / المدينة المشوهة) تقول:

تغيبُ...
فتمضي التفاصيلُ، هذي الّتي نجهلُ كيفَ(*)
تجيءُ نثيثًا، وكيف تروحُ حثيثًا، تُغنّي

(*) القصيدة من المتقارب ويوجد كسر عروضي في السطر الثاني (نجهل) وفي السادس (إذ مغريات) وفي السابع (عبر فيافي).

كسرب قطًا عالق في شِراك النَّوى، فتجتاحُ
صمتي هذا الغريب المريب، تغالبُ وجدي
هذا السَّليبَ، تنوّخُ ولا تنثني إذ مغريَاتُ
القطا المصطفي عبر فيافي الضّنى قد تلوحُ
بجبهةِ مُهْرٍ جموحٍ صبوحْ[1]

إن هذه التفاصيل التي تجيء وتروح، ثم تغالب وجد الشاعرة فلا تجد بدًّا من أن تنوّخ في الذاكرة هذه التفاصيل تعيدنا إلى ملامح تلك الذكريات (للوطن الحلم) التي وردت في قصائد سابقة، فمن هذا الذي إذا غاب تمضي التفاصيل وتنوخ؟ قد يكون الشعر قد يكون (الحلم الوطن)؛ والحقيقة أنها تعني كليهما.. إذا غاب الشعر وسيلتها للحلم مضتْ التفاصيل تفاصيل الوطن الحلم المتمثلة في (القطا والنوق المنوخة والمهر الجموح في الفيافي) وإذا غاب الوطن الحلم التغى حضور الشاعرة الحقيقي وحضور الإبداع الشعري لأنها قابعة فيه: «يدقُّ غيابك جرس حضوري/ فيلغيه».

وحين يحضر الشعر (الجالب للوطن الحلم) ينداحُ حزنها وتغيبُ عن واقعها فيه. لذلك حين يغيب (الشعر / والحلم) تستبد بالشاعرة الظنون والأوهام، وهي كثيرة تجسدها الشاعرة بكثرة الفراغات؛ والكلام المحذوف والدلالة المضمرة، تقول:

---

(١) المصدر السابق، ص٢١.

تغيب....
فأُسرجُ خيلَ ظُنوني
....
....
....

تلجأ الشاعرة إلى أسلوب الحذف والإضمار لأسباب عدة منها:

إضمار ما لا ترى حاجة إلى ذكره لبداهته أو لمعرفة القارئ به، أو لتعداد الكثرة، أو لإضمار ما لا تود قوله، أو لتحريك ذهن القارئ وحثه على المشاركة في تلقي الإبداع النصي، ولإكساب النص قيمة فنية إيحائية لعدم المباشرة والوضوح والترهل الذي يؤدي إلى تسطيح النص.

ولقد أرادت الشاعرة من (الحذف والإضمار) هنا توضيح مدى تعدد تلك الظنون وكثرتها، فقد يكون انقطاع الشعر و(الحلم) بسبب كذا.. وكذا.. وكذا.. وكذا..

إن غياب هذا الشعر-الوسيلة للوطن المشتهي-نهرٌ غضوب،

غيابك نهرٌ غضوبٌ
وحين يكونْ
أخضِّبُ كلّ عرائس شوقي ملائك حُبٍّ، وأفرشُ
كلَّ عرائش قلبي أرائك لعبٍ لهنَّ، فأَجلوهُنَّ

وأُلبسهنَّ خلاخيلهنَّ وأبرزهنَّ نهارًا جهارًا
يصرن شموسًا يراقصنَ موجك منتشياتٍ
بهذا العليِّ الأبيِّ الفتيِّ، وينثرنَ حناءهنَّ الجميلَ
طيورًا على الماءِ تنقرُ سبعَ نوافذ خضرٍ، وتُشعلُ
سبعَ شموعٍ، ويندلحُ فيضُ الهديل العليل
صلاة لطقس النخيل المخضَّبِ بالعودِ والوردِ
والنَّدِّ والطلِّ
الموسميِّ البليل، والخلاخيلُ(*) هذي التي
فضَّضَتْ ليلَ
وجهكَ تدعوكَ سبعًا،
فهل ستفيضُ، وقد غيضَ مائي؟[1]

إن هذا الغياب حين يكون يصاحبه غياب الشاعرة عن (زمن مرفوض)، فماذا تفعل بهذا الغياب المتدثر بالحضور في الزمن الحلم؟ إنها تدخل في نوبة تبتل وصلاة تستعيد فيها تفاصيل ذلك الزمن الجميل الذي سيهل مع الشعر أو في ثوب الشعر، فتهيّئ ذاتها وتستعد لاستقبال (هذا العلي الأبي الفتي) متحلية بآمال عديدة تنثرها (طيورًا على الماء تنقُر سبعَ نوافذ خضر/ وتشعل سبعَ شموعٍ) وبعد مكابدة طول انتظار

(*) القصيدة كلها من المتقارب ويوجد كسر عروضي في مفردة (والخلاخيل)

(١) المصدر السابق، ص٢٣.

(**يتداح فيض الهديل العليل صلاة**) تستجلب (**طقس النخيل المخضب بالعود والورد والند والطلل الموسمي البليل**) ويأتي السؤال حاملاً تلك المراوغة والثنائية بين الشعر والحلم، وبين زمن مرفوض وآخر تحلم به (الواقع والمثال) «**فهل ستفيض**» أيها الشعر الجالب للحلم «**وقد غيض مائي؟**» جف واقعي.

لعل أول ما يلفت النظر في النص السابق أن الشاعرة قد كتبته كما يكتب النثر شكلاً، أي بطريقة السطر «من أول السطر إلى نهايته، على حين كرست سمة من سمات الشعر الجوهرية المختلف عليها حاليًّا - خاصة في كتابة ذلك الشكل النثري من الشعر - «الموسيقي».

لقد حاولت الشاعرة أن تشحن هذا النص بكل ما يفجر طاقات الإيقاع والنغم الموسيقي، فلجأت إلى تخير بحر المتقارب وهو من البحور الراقصة المتدفقة، سهلة الانسياب بتفعيلته المنطلقة ذات الرنين المتقارب «فعولن.. فعولن.. فعولن.. فعولن..» وشحنته بكل ما يولِّدُ الجرس الموسيقي العالي متأسية بذلك بما يولّد الإيقاع في الموروث من محسنات بديعية (كالجناس والازدواج) كما هو بين المفردات التالية (**عرائس/ عرائش**) (**نهارًا/ جهارًا**) (**ملائك/ آرائك**) (**حب/لعب**) (**تفيض/ تغيض**). أو توليد الموسيقى من تكرار التراكيب وتوازن العبارات والفقرات الموسيقية مثل (**أُخضبُ كل عرائس شوقي/ أفرش كل عرائش قلبي**) (**ملائك حب/**

أرائك لعب) (**تنقر سبع نوافذ/ تشعل سبع شموس**).

أو تكرار نغمات إيقاعية مكثفة من خلال تكريس جرس عدة حروف واستخدامها «قافية»، ملزمة كقولها:

(**لهنَّ، فأجلوهنَّ، وألبسهنَّ، خلاخيلهنَّ، وأبرزهنَّ**)

كذلك تكرار حروف المفردة الواحدة كقولها: (**البليل/ خلاخيل/ فضضتْ**)، ومن خلال الكلمة المتوازنة الإيقاع من حيث تماثل عدد الحروف والوزن الصرفي كقولها (**الفتي، الأبي، العلي، البهي**) أو من خلال تكرار القوافي المردفة، وهي ذات نغم عالٍ كقولها: (**الهديل، العليل، النخيل، البليل، الجميل**).

والسؤال: لماذا هذه الثنائية المتضادة بين الشكل (النثري) للنص وبين المضمون (الشعري) الحافل بالإيقاع الموسيقي؟ أحسب أن الشاعرة أرادت بذلك أن تضفر بين ثنائيتين متضادتين تجسدان اغترابًا عامًّا، واغتراب الشاعرة الخاص؛ فكأنها توضح أن الشعر العربي بتخليه عن أصوله القائمة على الوزن والإيقاع الموسيقي إلى كتابة نثرية خالصة خالية تمامًا من جوهر الشعر - المتمثل في الإيقاع كما هو في بعض نماذج قصيدة النثر - كأنه بذلك يتخلى عن الأصول إلى وضع شعري مستجد مستجلب، ولعلها قصدت وضعًا زائفًا كما هو حال مدينتها التي تخلت عن الأصول البدوية «حضارة الصحاري» بجلبها لحضارة أخرى زائفة «حضارة النفط» والمدن الأسمنتية الباردة، فهل قصدت الشاعرة أن تجسد تلك المراوغة والثنائية المتوترة التي تعاني منها بين

(حلمها المراوغ في تحققه بالواقع) وبين (الشعر المراوغ في تحققه في قصيدة النثر) داعية من خلال ذلك إلى التمسك بالأصول في فروع الاغتراب المختلفة، إبداعية كانت أو اجتماعية..؟ .. ربما.. وهل قصدت المزاوجة بين اغتراب الشعر وتغريبه في الشكل والمضمون باغترابها الخاص؟ أحسب ذلك.. ومن ثم جاء ذلك الترسيخ للتمسك بالأصل والأُصول من خلال الوزن والإيقاع ومن خلال التمسك بالألفاظ والسياقات العربية القديمة التي زخر بها النص، مثل (**تنقر سبع نوافذ خضر/ ينداح فيض الهديل العليل/ وقد غيض مائي؟**) ومن خلال تكريس العادات العربية القديمة، مثل قولها:

(**فاجلوهنّ وأُلبسهنّ خلاخيلهنّ/ وينثرن حناءهن الجميل/ لطقس النخيل المخضب بالعود والورد والندّ والطلل الموسمي البليل/ والخلاخيل التي فضّضتْ.. إلخ**).

ومن خلال دلالات الموروث لخصوصية بعض الأعداد، كالعدد سبعة (**سبع نوافذ خضر/ وتشعل سبع شموع/ هذي التي فضّضَتْ ليل وجهك تدعوك سبعًا**).

وتكمل الشاعرة النص السابق مخاطبة (الشعر / الوطن الحلم) بقولها:

وحينَ تغيبُ

يكون حضورُ غيابكَ أشهى وحين يغيبُ

الغيابُ يكونُ حضوركَ أبهى، فكيف
يكون الحضورُ غيابًا، وكيف يكون الغيابُ
حضورًا، والغيابُ(*) سرابْ؟[1]

ويلفت الانتباه أن الشاعرة تعلق أحيانًا في الهامش، فبعد عبارة «فكيف يكون الغياب حضوراً، والغيابُ سراب تذكر في الهامش: (**حالة من غياب تمرُّ بنا ترى أَينا غائب/ أنت أم أنا**). وتختم الشاعرة القصيدة بعبارة تقريرية :

الذكرياتُ
جُرحُ الغياب
وليس لذاكرتي أنْ تغيبْ[2]

إن العبارة الأخيرة (**وليس لذاكرتي أن تغيب**) إصرار يجسد الرغبة في الوجود في ذلك الاغتراب «الغياب» لأنه اغتراب اختياري برغبة الشاعرة، وهو يحقق حلمها بالعيش في الزمن المشتهى.

ولأن الشعر هو وسيلة تحقيق الحلم لديها، نجدها تنذر ذاتها له، في قصيدة «وحدها» تقول :

(*) النص من المتقارب و(الـ)غيابُ.. كسر عروضي ويشوب التفعيلة الثانية من السطر الأخير

(1) المصدر السابق، ص٢٤.

(2) المصدر السابق، ص٢٤.

والفتياتُ الجميلاتُ
يتـ...
... سرّ...
.... بنَ
نحو ثقوب الحياة السعيدةْ
والتي بقيتْ وحدها
تفتِّشُ بين خبايا الكلام
اجتباها نورسٌ من هُيامْ
واصطفاها
فتونُ القصيدةْ[1]

ولعلنا نلاحظ صورة الفتيات وهن يتسربن كما انزاحت حروف الكلمة بالتدرج، ولعل الشاعرة قد تعمدت وضع نقط قبل وبعد (... سَرّ ...) لكأن التسرب يحدث للبنات من أمامها وخلفها. وهي منشغلة بما اصطفاها
«تفتش بين خبايا الكلام».

وفي قصيدة «هل يعود ؟» تضمر الشاعرة فاعل العودة إلى أن تنتهي القصيدة ويراوغنا التساؤل من الغائب؟ هل هو الوطن الحلم أو الشعر أو الحبيب..؟ كل الافتراضات قابلة للاحتمال وإن تآزرت المقاطع الشعرية لتؤكد الافتراض الأول (الوطن الحلم). تقول :

---
(١) المصدر السابق، ص٣٧.

صَبَّ أحزانَه

في قاع روحي

ومشى

لم يَقُلْ لي: تعاليْ

ولكنه شفَّني

قهوةً

مهيَّلةً

مُرَّةً

فانتشى[1]

إن إيحاء التضعيف في جملة «شفَّني» يجسد ذلك الاختيار الذي يتراسل مع الاصطفاء في النص السابق، وبعد أن تؤرجحنا الشاعرة بين الافتراضات والتساؤلات المختلفة عمن يكون هذا؟ تقول:

لم يَعُدْ

ولكنَّها بزغتْ من مخدعي

باسمةً،

شمسُ هذا الصباحْ[2]

---

(١) المصدر السابق، ص٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص٦٢.

إن الوطن الحلم مازال يراوغها بين الحلم والأمل وانقطاعه عن التحقق، لكن الأمل يتغلب (فالشمس بزغتْ باسمة..).

والخلاصة أن الشاعرة لم تحسم قهر اغترابها إلى الآن، فهي لا تستطيع أن تستغني بالإبداع الشعري عن حلمها الوضيء، وإنما سخرته وسيلة لتحقيق الغاية، فكان الإبداع هو الحبيب الأثير لأنه يتيح لها خلق هذا الوطن وتجسيمه في الذاكرة مما يتيح لها التوازن النفسي من المعاناة الاغترابية، فهل سيتم لها هذا في ديوانها الثالث (كتاب الآثام) وهو يمثل المرحلة الثانية في الاغتراب، أي مرحلة ارتفاع حدة الصراع، نتيجة لإخفاق الحلم في التحقق.

***

ارتفاع حدة الصراع

سنلاحظ أن كل ديوان يمثل حالة انتقالية من حالات اغتراب الشاعرة، وأنه صعب علينا في الظاهر فك اشتباك هذا الاغتراب المتواصل. ويأتي الإهداء ليُرسِّخ الرؤية الاغترابية القائمة (**إلى وجوه بعيدة، تزدحم بها ذاكرتي ولا تسميها**) ويستوقفنا اسم الديوان «كتاب الآثام» وتفاجئنا الشاعرة بأنها تحب آثامها(*)، وهي بهذا تبعدنا عن الدلالة الدينية لمفردة الإثم.

تقول:

«غادرتني البلادُ التي

غدرتْ بالهوى

كان المكانُ يلملمُ أَعطافه شاردًا

منشدهًا بالطقوس الصغيرة وهي تحاصره بالخرائط

(*) في إهداء شخصي كتبت لي الشاعرة هذه الكلمات «من قال إننا لا نحبُ «آثامنا» أيضًا؟!»

وكان المكانُ حزينًا

منتبهًا للدعوص الكسيرة وهي تُذرذرُ كثبانها

سُؤددًا

وكنتُ أودعُ نافذتي

وأجلو غبار المسافات عنها

ويمسحُ ظاهرُ كفيّ

خطو الندى فوقها

وكان المكانُ يموتُ»[1]

إن عنوان القصيدة «إثم البلاد» يلخص سبب اغتراب الشاعرة، ويوضح خيانة البلاد الآثمة للهوى الذي كان متبادلاً بينهما، ثم غدرت بالشاعرة وغادرتْ المكان وسط ذهول المكان المنشده بالخرائط التي جاءت لتغييره، وكان المكان حزينًا يراقب ملامح البيئة الصحراوية المتمثلة في (الدعوص الكسيرة وهي تذرذر كثبانها وتغادر بكل كبرياء) . هذا فعل البلاد، فماذا فعلتْ الشاعرة (كنتُ أودع نافذتي/ وأجلو غبار المسافاتِ عنها) كانت الشاعرة تودع نافذتها (الذاكرة) التي تطل منها على تلك البلاد المغادرة، وتحاول أن تزيح غبار المسافات عنها كلما ابتعدت، أما المكان – بعد أن غادرته البلاد

---

(١) سعدية مفرّح – «كتاب الآثام» – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ط٢ – ١٩٩٧م – ص١٠، ٩.

(ملامح الصحراء) - فكان يموت في واقع الشاعرة ليتحول إلى (المدينة المشوهة المرفوضة)، لكنه يحيا لديها في مكان آخر في «الذاكرة». وبعد أن تفاجأ الشاعرة بالبلاد المتفاجئة بالنوى (فاجأتني البلاد التي / فوجئت بالنوى) تقسم نفسها بين مكانين وحياتين (وكنتُ أَلملمُ نفسي خجلى / كي لا أقسِّم جسمي عجلى / بين الجسوم الكثيرة / وهيٍ تجوب التخوم البعيدة / ثم وهي تعود) بالذكريات طبعًا، (وأوشكُ أن أستميت) إنها محاولة تستميت فيها الشاعرة لتحتفظ بالبلاد التي غدرتْ وغادرتْ عنها، لكن هل تفلح المحاولة؟

تقول الشاعرة (غيرتني البلاد التي/ غُيِّرَتْ) لقد تغيرت البلاد بعد أن غادرتها (ملامحها الأصلية) ولم يكن المُغيِّرون يدركون أنهم بهذا التغيير يُميتون الشاعرة

(لم يكن قاسيًا ولا مبتغى
أَنْ أموت
لم يكن ما أُريد
وما كان لي
ما أُريد وما لا أُريد)

فما كان من الشاعرة إلا أن تنخرط في تلك الحياة الجديدة

(فانخرطتُ حيادًا

في المفازة
أسعى إلى الماء
ورحتُ أجرجرُ صبري ورائى يأسًا
وأودعُ يأسي في الجُبِّ
صبرًا)[1]

لقد انخرطتْ الشاعرة في الحياة الجديدة - مرغمة غير مخيرة (**ما كان لى ما أريد وما لا أريد**) .. لكن بطريقتها التي جعلتها تتسلح بالصبر وتتخلص من اليأس في عيشها الذي ستضطر فيه إلى المزج بين مكانين وزمانين منتصرة للزمن الوضيء الحلم والأمل (**انخرطتُ في المفازة**).

إن إيحاءات الأمل تكاد تضيء من هذا المقطع رغم مراوغة عبارة (ورحتُ أجرجرُ صبري ورائي) واختيارها لمفردة (المفازة والسعي إلى الماء) ثم تعبير (وأودعُ يأسي في الجُب صبراً) تؤكد ذلك، وقد كان بإمكان الشاعرة أن تقول انخرطتُ في البيت أو الفلاة أو أي مسمى من مسميات الصحراء العديدة، لكنها انتقت المفازة بقصد، تأكيداً لتمني الفوز الذي تريده الشاعرة لذلك الحلم.

ورحتُ أُهيئني
للفراق الأكيد

---
(١) المصدر السابق، ص١٠.

ورحتُ أفارقُ إرثي وأطوي المسافات طيًا
والحداءُ الحزينُ يودِّعُ صمتَ البلاد
ورائي[1]

إذن هل انتهى هذا الزمان الذي ودعته البلاد..؟ الشاعرة تجزم: لا فهو وإن غادر المكان لم يغادر الشاعرة:

راودتني البلادُ
وراودتُها عن نفسها
... ولكنها أيقنتْ
أن لا خلاصَ بغيري
وأيقنتُ
أن لا سبيل إليها
سوى أن أكون إليها السبيلْ[2]

إنها مراودة بين اثنين، أحدهما راغب والآخر معرض، وتتناص دلالة النص الشعري مع دلالة النص القرآني، حيث حادثة المراودة بين «زليخا» وسيدنا يوسف في قصر العزيز - لقوله تعالي: ﴿وراودته التي هو في بيتها عن نفسه﴾[3].
والشاعرة هنا الراغبة في بقاء بيئتها كما هى، والبيئة هي

---

(١) المصدر السابق، ص١٤.
(٢) المصدر السابق، ص١٥.
(٣) سورة يوسف - الآية ٢٣.

الراغبة في التغيير ونزع ملامح الصحراء للحاق بالمدينة، ومن ثم أيقنت الشاعرة (**أن لا سبيل إليها**) لا سبيل لتغيير موقف بيئتها سوى أن تكون لها الهادية والمرشدة.

ها هو ذا الشاعر المبشر ذو النبرة الإصلاحية يظهر (لا سبيل إليها سوى أن أكون أنا إليها السبيل) وكيف تكون الشاعرة السبيل؟ عن طريق وسيلتها لتحقيق الغاية «الشعر». بعد هذه المعركة غير المتكافئة بالتشبث بالمكان من قبل الشاعرة ضد الآخر بكل ما يحمله من إغراءات الجديد والتغيير، قوته وشموليته التي اكتسحت كل شيء - معركة توشك فيها الشاعرة أن تستميت - يبدو أن الانتصار الساحق كان من نصيب التغيير واختفاء ملامح البيئة الصحراوية المغادرة التي للمتْ ملامحها وتفاصيلها وغادرت، ومن ثم جعلت الشاعرة تبحث عن معين يجبر ضعفها: (**قلتُ ساوي إلى جبلٍ من كلام**) إنه الإبداع الوسيلة التي ستعصم ضعفها، لكن البلاد المغادرة سخرت يائسة من قدرة الشاعرة على الصمود (**وقالتْ بلادي في الفُلك/ هيهاتَ لك**) ولم تستسلم الشاعرة ليأس البلاد المغادرة، بل أصرت على رؤيتها (**ورحتُ أُغني**).

وتؤكد الشاعرة إصرارها على الخلاص بالتمسك بالإبداع (**ساوي إلى جبل من كلام**) في قصيدتها «إثم الكلام» حيث تتساءل:

ما الذي يصطفيني

امرأً مدنفًا بالكلام

غير إثم الكلام؟؟[1]

وفي نهاية القصيدة تتوصل الشاعرة إلى رؤية قاطعة لخلاصها، بقولها:

الكلامُ إذنْ

شهوةُ الإنتهاء

نشيدُ الخلاص

اللجوءُ الأخيرُ

إلى دوحةٍ من ضياء

نبتُها المتسلّقُ ينمو

وينمو..

وينمو..

وينمو..

إلى أنْ يعانقَ

ما وراء السماء[2].

من الواضح أن الشاعرة وجدت خلاصها في ذلك اللجوء الأخير الذي سيسلمها إلى زمن هو عبارة عن (دوحة من ضياء).

---

(١) المصدر السابق، ص٢٦ :٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص٢١.

ومن الملاحظات المهمة في هذه التجربة، قدرة الشاعرة على توظيف التناص، وخاصة من الموروث بشكل عام ومن القرآن الكريم بشكل خاص (راودتني البلاد/ وراودتها عن نفسها/ وهمّتْ بي/ وهممتُ بها) حيث توظف الشاعرة قصة سيدنا يوسف مع زوجة العزيز - كما ذكرتُ - كذلك قولها، (ساوي إلى جبلٍ من كلام/ ليعصم ضعفي) حيث تستلهم حادثة الطوفان في قصة سيدنا نوح وابنه المعاند الكافر.

وفي قولها:

الكلام إذن
اللجوء الأخير
إلى دوحة من ضياء
نبتها المتسلّقُ ينمو وينمو
وينمو
إلى أن يعانق
ما وراء السماء
جذرُها المتحدّر ينمو
وينمو
وينمو
إلى أن تفزّع الأرض
تستجيرُ صراخًا

بوجه فتاها الأثير[1]

كل هذا تناص مع الآية القرآنية ﴿ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء﴾[2]، ومع قوله تعالي: ﴿ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثتْ من فوق الأرض ما لها من قرار﴾[3].

والحقيقة أن الشاعرة توظف هذا التناص لخدمة الغرض الفني والدلالي في القصيدة، فحينما تقول:

شيءٌ أضاعكَ يا فتي
وأَضعتَهُ
شيءٌ خُرافيٌ أَضاعكَ يا فتي
واضعتني
من أجل ماذا يا فتي؟
من أجل أسمنتٍ
يُصعّرُ خدَّه
مستنكرًا إرثَ الحقول؟
من أجل أسفلتٍ يمدُّ لسانه
أفعى تنثُّ غرورها؟[4]

---

(١) المصدر السابق، ص٢٦ و٢٧.
(٢)، (٣) سورة «إبراهيم» الآيتان ٢٣ و٢٦.
(٤) سعدية مفرِّح، ديوان «كتاب الآثام»، ص٢٩.

إن عبارة (شيء أضاعك يا فتى / وأضعته) تناص مع قول الشاعر الأموي (العرجي)(*):

«أضاعوني وأي فتى أضاعوا .. ليومِ كريهةٍ وسِدادِ ثغْرِ»[1]

هذا الفتى هو الإنسان، فتى الأرض الأثير - كما عبرت الشاعرة - الخليفة في الأرض، وتشارك الموسيقى العناصر الفنية الأُخرى لتجسيد اغتراب الشاعرة، فالشاعرة مضطربة، مغتربة عن ثقافة مستوردة ليست ثقافتها، وإن كانت تحاول عن طريق (المعجم) - اللغة التي تنتقيها بإتقان - التمسك بتلك الثقافة بقوة، ومن ثم كثرت المفردات والأساليب العربية القديمة، خاصة تلك التي تشكل ملامح البيئة البدوية.. وهي عندما تغترب عن ثقافة مجتمعها الجديدة تجد نفسها ترفض تلك التغييرات المستجدة على منظومة ثقافتها بشكل عام، فترفض تلك المفردات والأساليب والصور والموسيقى، وهي عناصر مستجدة على إرثها الشعري ومستوردة أيضًا، مما يجعلها تسهم إلى حد كبير في تجسيد تلك الغربة وتكثيف الشعور بها، فتسعى إلى تغيير الموجود والمفروض عليها بالتمسك بمعجمها اللغوي البدوي، والتمسك بالإرث الموسيقي العربي للقصيدة الشعرية؛ وفي المقطع السابق نلاحظ عودة الشاعرة إلى بحر أثير من بحور الشعر العربي،

(*) هو عبدالله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان الملقب بالعرجي..

(1) انظر ابن قتيبة - الشعر والشعراء - سلسلة ذخائر العرب - جـ٢ - تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر - دار المعارف - القاهرة - ط٢، سنة ١٩٦٧م.

«الكامل» بتفعيلاته المتكررة المتجانسة «متفاعلن». . وتستنجد الشاعرة بإرث أمتها الشعري مستدعية الشاعر «العرجي» في بيت شهير يجسد غربته عن بني قومه (**أضاعوني وأي فتي أضاعوا**) وهو يتناغم في دلالاته مع غربة الشاعرة وضياعها.

لكن هذا التمسك الموسيقي بالإرث سرعان ما يتبدد مع ازدياد شعور الشاعرة بالإحباط واليأس من النجاح فيما تسعى إليه من أهداف، لصد تلك الهجمة الشرسة ضدها وضد ثقافتها وإرثها. . وهنا تضطرب الشاعرة وتغترب كما تضطرب الموسيقى وتتداخل التفعيلات وتمزج الشاعرة بين البحور والتفعيلات المختلطة، وكثيراً ما تعود إلى استخدام مستجدات الثقافة فتمارس حياتها في بيئة مرفوضة وتستخدم كل مستجدات الشعر العربي المعاصر في المعجم والصورة والموسيقى، مستخدمة النثر الفني. . أو ما يطلق عليه حاليًّا قصيدة النثر، والنص جملة يترجم ضياع الشاعرة المغتربة التي تصرخ:

(**شيءٌ خرافيّ أضاعك يا فتى/ وأضعتني/ من أجل ماذا يا فتى؟ /من أجل أسمنت/من أجل أسفلت/ يستنكر إرث الحقول**) إنه اغتراب الشاعرة عن حضارة الأسمنت والأسفلت التي تنكرت للحضارة الأجمل والفطرة «إرث الحقول».

وهو اغتراب مادي يتمحور حول الماديات حضارة الأسمنت والأسفلت والنفط والسيارات والقطارات والضجيج . . . إلخ والشاعرة دائمًا تربط هذا الاغتراب المادي باغتراب آخر

معنوي فقد طالت أيدي الاغتراب إرث الشاعرة الفني.. «الشعر» - كما ذكرتُ - والشعر كما قيل ديوان العرب وأهم إرث ثقافي للأمة، ولهذا تنتقل الشاعرة من مسببات الاغتراب الاجتماعي والسياسي - وهي مسببات مادية - إلى المسبب المعنوي فتقول:

شيءٌ تساقط
من وجودكِ يا فتى
شيءٌ أماتَ بِكَ انتشاءكَ
بالقصيدةِ
والروايةِ
والغوايةِ
والكتابةِ
والهوى
شيءٌ أضاعَ
من القصيدةِ بحرها
ومن الرواية نهرها
ومن الكتابةِ سحرها
ومن الغواية شعرها
ومن الهوى أطيافه
ومن الخيال المستحيلْ[1]

---

(١) المصدر السابق ص٣٣.

لقد تسبب مجموع هذه التغيرات الفكرية والاجتماعية والسياسية والمعنوية في موت كل شيء أصيل وجميل في وجود الشاعرة (شيء أمات بك انتشاءك) بكل ما هو معنوي «بالقصيدة والرواية والكتابة والغواية والهوى...» ومن ثم اغترابها واغتراب الفتى الضائع مثلها، ولعل هذا الفتى يرمز إلى أبناء جيلها وأبناء أُمتها من الجيل، إنه شيء خرافيٍ ضخم، شيء تسبب في غربة الشاعرة واغترابها ورفضها لتلك المستحدثات، فتكرر المعاني لترسيخها وحفرها في نفس القارئ، فهربت إلى إرثها القديم مستنجدة بالمتنبي لتهزم ذلك الاغتراب وتقهره:

شيء أضاعك يا فتى

شيء أضاع

من القصيدة بحرها

ومن الحداثةِ رمزها

وأعادها

لقواعد الدؤلي

مجبرةً

وأوزان الخليل

أعرني أبا الشعراء شعرك إنني

أَضعتُ قصيدي هل تضيع القصائد؟[1]

---

(١) المصدر السابق ص٣٣: ٣٤.

إن هذا التكرار لمفردة الضياع (شيء أضاعك يا فتى / وأضعتني / شيء أضاعَ من القصيدةِ بحرها / إنني أضعتُ قصيدي هل تضييع القصائد؟) ؛ هو تعميق لدلالات التيه «الضياع» الاغترابية، هذا الضياع الذي تسبب فيه شيء خرافي ضخم أكبر من كل محاولات الشاعرة للانتماء والتكيف والتصالح مع الواقع الجديد.

لكن حتى لو انتصر هذا الشيء الضخم الخرافي الذي أضاع الشاعرة والفتى، ونما جذره المتحدر وظل ينمو وينمو ؛

إلى أن تفزع الأرضُ
ينحني الوردُ، يتهاوي جبروت العبير
وينسل شميم الجنائن
منسحبًا
هاربًا[1]

أي حتى لو انتصرتْ المدينة الأسمنتية وحضارتها وانتصر القبح على الجمال والخير الذي يحلم به الشاعر، فتبقى للشاعر الكلمة تنقذه وتترجم حلمه ؛ (الكلام إذن / شهوة الإنتهاء / نشيد الخلاص). وتحت عنون «آثام أخرى» تصف الشاعرة المدينة بوجوهها الزائفة وأضوائها، بالكرنفالات التنكرية، أما الصحاري فلها صدقها ووضوحها وعرصاتها.

---

(١) سعدية مفرِّح - ديوان «كتاب الآثام»، ص٣١.

وغياب الصحراء (له أن يكون بهيًا/ أو أن يظلّ غبيًا).

تقول الشاعرة:

للكرنفالات
أجواؤها
وأضواؤها
وللعرصاتِ
تضاريسُها
والغيابُ
له أن يكون بهيًا
أو أن يظل غبيًا
أو أن يعود نبيًا
مثل قلبٍ حبيبٍ
ولكن....
هل لقلبٍ حزينٍ على غائبٍ
سوف يأتي
أن يستلذَّ
بفاكهة الإنتظارْ[1]

من الواضح أن تفاؤل الشاعرة لا يجعلها تتشكك بعودة

(١) المصدر السابق ص١٠٣.

ذلك الزمان، فهو (سوف يأتي) وما عليها سوى أن تتسلى بفاكهة الانتظار إلى أن يحين الوقت، ومن هنا تختلف هذه النظرة التفاؤلية عن نظرة المغترب الوجودي الفلسفية التي يكتنفها تشاؤم ممتد، يغلب على مواقفه الفكرية، ويلونها بطابع الحزن عادة.

إن تفاؤل المغترب الاجتماعي بتحقق حلمه يجعل الشاعرة حتى وهي تصف تيهها - بوصفه جزءاً من آثام حياتها - تصفه تيهًا خلاقًا جميلاً يجوس صحاري ظمئها.

أتشظّى بين الأوراق اليابسة كلامًا منتشيًا
بملامسة الأحرف
وبين الكلمات حروفًا تَحْزَنُ فوق جليد الأوراق
أتشظى كى أتخلّق شعرًا
يتماوجُ أخضره فيّ سديمًا أبديًا
ويحزن إذ أتمنى أن أتغنى مع موسيقاه
الفاتنة الفيض
أتشظى نهرًا أخطأ معرفة الأطلس
وراح يجوس صحارى ظمأى[1].

نلاحظ إصرار الشاعرة على تخليق أجواء البيئة البدوية،

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٥.

حتى وإن ابتعدت دلالات النص عن ذلك «حروفًا تحرن» (والحرون صفة تطلق على الدابة حينما تقف وتلزم مكانها حين يطلب جريها)(*).

كما نلاحظ جدة الأساليب والمفردات والصور الشعرية، والشاعرة تزاوج بين هذه الحداثة وبين الموروث، ومن ثم كان هذا التشظي، ومن ثم تحرن الموسيقى الشعرية عن الفيض التلقائي الفاتن (وتحرن إذ أتمنى أن أتغنى مع موسيقاه/ الفاتنة الفيض) وتجد الشاعرة نفسها تكسر الموسيقى وتعبث بها قاصدة لتكتب ما هو حديث ومعاصر (قصيدة النثر) ولهذا نجد الفيض الشعري والوزن موجوداً بسخاء في قصائدها، لكنها في معظمها مضطربة الوزن، كثيرة العلل والتجاوز والكسر العروضي، وهي تعي ذلك تمام الوعي. ومن خلال الرغبة في التمسك بالموروث والاستفادة من تقنيات القصيدة المعاصرة يجيء هذا التشظي، فالشاعرة تتشظى كنهر أخطأ مجراه وراح يجوس صحارى الظمأ. إن هذا التشظي يتجاوب مع عنوان القصيدة «تيه».

ويتجاوب هذا التيه مع الضياع في قصيدة سبق أن مرّت بنا، ومع «مستحيل» عنوان القصيدة السابقة التي ترمز إلى استحالة تكيفها وانتمائها إلي حضارة الكرنفالات والأضواء والبهرجة «الزيف الذى تعيشه مدينتها».

(*) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج١، مطبعة مصر سنة ١٩٦٠، ص١٦٩.

والتيه والضياع والمستحيل هي مضامين الاغتراب ودلالاته.

ولا تكتفي الشاعرة برسم ملامح الصحراء وإنما تنقل لنا عادات البداوة وقيم الصحراء في صور موحية عبر كثير من قصائدها، ومن تلك القصائد قصيدة «يقين»:

ليس بيني وبينكَ
غير قلبٍ
محصنةٍ أسرارُهُ عنكَ
وقلبٍ لا يبوحُ أمامي
سوى بالغموض
كلما أجهشتْ أسرارنا بالبكاء
وشكتْ وحدتها لنا
طالبتنا بالغناء معًا
كلما أوشكتْ أن تثور
في وجهِ كتماننا
إلتفتنا نحو آبائنا الأولين مُرغمين![1]

كلما أوشك المحبان بالبوح إلتفتا إلى عادات العرب القديمة، عدم التعبير والبوح بالعشق (**إلتفتنا/ نحو آبائنا الأولين/ مرغمين!**) وهي عادات تذكرنا بالهوى العذري ومحبي «عذرة» ولهذا تؤكد الشاعرة في الختام:

(١) سعدية مفرِّح، ديوان «كتاب الآثام»، ص١١٢ - ١١٤.

ليس بيني وبينكَ
سوى أننى جبلٌ من هوى
وأنك عاصفةٌ من حنينْ[1]

إن إيحاء الصمت والصمود والصلابة والكثرة تشع به كلمة «جبلٌ من هوى» وإيحاء شدة الحب والعذرية توحي بهما عبارة «عاصفةٌ من حنين».

وفي قصيدة «توق» توضح لنا الشاعرة إثمًا آخر للزمن يتمثل في انتفاء البراءة والفطرة وتبين توقها للعودة إلى زمن الطفولة لخلوه من الزيف والمساحيق والبهرجة والزينة تقول:

كلما رأيتُ الصغيرةَ
ترتدى ثوبها مقلوبًا
تمنيتُ
أن أرتدى جسدى مقلوبًا أيضًا[2]

و(ارتداء الجسد مقلوباً) يومئ إلى الرغبة في العودة إلى الطفولة «النكوص» و(**كلما لطخت وجنتها بالشوكولاتة/ خطر لي أن أغسل وجهي جيدًا**) مما لحقه من زيف وخداع حتى يعود بريئًا صادقًا (ملطخًا بالشوكولاتة) والبراءة، لكن الصغيرة تكبر وليس أمام الشاعرة إلا أن تعيش واقع الزيف،

---

(١) المصدر السابق، ص١١٢ - ١١٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٣٠.

لكن (الصغيرة تكبر/ وليس أمامي/ سوى أن أكبر أيضًا).

أخيراً هل قهرت الشاعرة اغترابها أم قهرها وغلبها على أمرها؟ يبدو أن قدر المغترب «الزماني» هو ذلك الألم الناتج عن الرقص على حدٍّ ثنائية رفض الواقع والرغبة في إصلاحه، فهو لا يستطيع أن يتنصل من مسئوليته ويتقوقع هاربًا إلى مكان وزمان آخر كما يفعل المغترب الميتافيزيقي، لذلك تختم الشاعرة ديوانها بقصيدة «تعب»:

تعود القصيدة

في آخر الليل

إلى بيتها

متعبة

ترضع أطفالها الساهرين

تلقمهم

واحدًا

واحدًا

ثديها يابسًا

تبكي

تنام[1]

لقد تعبتْ الذات المغتربة من صراع غير متكافئ بينها وبين

---

(١) المصدر السابق، ص١٣٧، ١٣٨.

الآخر، ويحق لها بعد هذا التعب أن تنام وتستلقي وتتمدد لتستريح، وتمتد هذه الرغبة في الاسترخاء والنوم عبر دلالات عنوان ديوانها الرابع: «مجرد مرآة مستلقية» وهو عنوان يحمل في إيحاءاته سلبية الذات، فالذات المغتربة تحولت من ذات فاعلة «مصلحة اجتماعية» إلى مرآة جماد، (والمرآة حالة وسطية بين المادي واللا مادي)، وهي مستلقية لا تعكس اتجاهات واضحة، وإنما تتلقى من الأعلى ما تعكسه.

ويوحي لنا التلقي من الأعلى بشيء من الأمر والجبرية والقدرية لا الاختيار، وتأتي مفردة «مجرد» للتقليل من فاعلية الذات، وتضيف عمقًا آخر للعجز، ولا يخفي أن المرآة رمز يحمل دلالتين متضادتين «فهي تقوم أول ما تقوم بفعل العكس، وهو فعل مزدوج الدلالة، منطوٍ على المعنى ونقيضه في آن - العكس بمعنى النقل الأمين الصادق، أي إعطاء صورة أمينة للأصل، والعكس بمعنى النقل المنقلب رأسًا على عقب، أي إعطاء صورة عكس الأصل»[1].

ولا نستطيع أن نجزم أي الوجهين تحدده الشاعرة بالضبط.. فالشاعرة من ضمن تقنياتها النصية في الكتابة هذه الازدواجية المتضادة التي تجعلنا في حالة المجاز المراوغ، وهي حالة شعرية أبعدت النصوص عن المباشرة، والتقريرية.

ولا ريب أن هناك علاقة ما بين المرأة والمرآة، اجتماعيًا من

---

(١) محمد أحمد البنكي، نماذج من ملامح الحداثة والتجديد في القصيدة الكويتية، محاضرة، في معرض الكويت الدولي للكتاب، ٢٥ نوفمبر ١٩٩٩م، ص١٧.

حيث العلاقة التلازمية بينهما، ومن ناحية لغوية من حيث التماثل «**التشاكل الصوتي**» بين الحروف. ويأتي إسناد المرآة إلى مستلقية ليعزز إيحاء الأنوثة بينهما، وقد جاء الرسم السريالي للغلاف وألوانه ليجسد الفيض الأنثوي لعنوان الديوان.

كما توجد علاقة أُخرى تجمع بين المرآة والكتاب «**هناك علاقة مجازية تجمع بين المرآة والكتاب، وتنظر إلى الكتاب كما لو كان مرآة للاستفاضة المعرفية**»[1].

أما إهداء الديوان، فهو وجه آخر من وجوه الرفض والاغتراب عن زمان مرفوض «**إلى.. بيل غيتس.... وأيامه!**» ومدخل الديوان يحمل عنوان «**غيابات مأهولة بالموت**» وتتجدد مراوغة الدلالات للغياب مرة أُخرى، هل هو الحضور، هل هو تكثيف الاغتراب وترادفه، هل هي حالة وسطية تجسد التذبذب بين الحضور والغياب؟ كل الاحتمالات واردة، لكن ألا يعزز الجمع «**غيابات**» دلالات الاستلاب من خلال إسناد الغيابات إلى (**مأهولة بالموت**). ونتتبع اغتراب الشاعرة واستلابها في قصيدة «**غياب ثالث**»

ما الذي يمكن أن يحدث إنْ قرّر الوطن أن يغيب؟!
من الذي سوف يعترض أو يتنامى بين السماوات الأعلى؟
وكيف ستبدو الذاكرة إن تخلت عن أورامها

---

(١) انظر: محمود رجب، «فلسفة المرأة»، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٤، ص٣٧.

الحميدة عبر جراحةٍ غير ضرورية

؟! ؟! ؟! ؟! ؟![1]

ها هي ذي دلالات الاستلاب والإحباط (من الذى سوف يعترض) وهناك عمليات جراحية «تغييرات» غير ضرورية لاستئصال ذكريات وملامح الذاكرة للتخلص منها كأنها أورام مرضية (كيف ستبدو الذاكرة، إن تخلت عن أورامها الحميدة) ولماذا تستأصل بيئة الشاعرة وذكرياتها عبر جراحة غير ضرورية بالمرة؟!

وتقف علامات التعجب والتساؤل في سطر بمفردها وتتكرر إلى ما لا نهاية لتجسد الحيرة الشديدة والدهشة والاستنكار لما يحدث، وفي قصيدة «غياب واقعي» تؤكد الشاعرة هذا الإحباط وتعززه:

للبحر ساحل

وللسماء طرف واقعي

أما هذه الصحراء

فتبدأ من الرمل حيث نقفُ مشدوهين

وتنتهي إليه حيث ننتظر

لكن الرمل ليس له ذاكرة

---

(١) سعدية مفرّح، ديوان «مجرد مرآة مستلقية»، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا ط١، سنة ١٩٩٩م، ص١١.

والرياح تذرو البقية.. وتضحك![1]

إنه اعتراف متسربل بالإحباط والخيبة في تحقيق الحلم، إنها تكتشف أن حضارة الصحراء ليست لها ذاكرة، وتجسد مفردة «مشدوهين» الحيرة التي تنتاب المغترب متسائلاً لم يحدث كل هذا التغيير الضار (تغيير الملامح الجميلة)، ونتائجه معروفة سلفًا؟ لكن رياح التغيير تذرو البقية وتضحك من حيرتنا وربما من مفارقة الموقف كله.

وفي قصيدة «غياب أخضر» أيضًا رفض لتغيير البيئة وغياب اللون الأخضر على حساب المساحات الأسفلتية والحديد:

أيتها الشجرة اليتيمة
تمعني بملامحي جيدًا..
امتصي عطر الشمس
ونسغ الأرض
واحرسي فضاء الشارع القديم...[2]

....

ويكمل البياض والفراغات كل ما تستطيع الشجرة أن تفعله من جمال ومن حفظ الملامح «الذاكرة» لتحقق جزءاً من أحلام الشاعرة؛ وفي قصيدة «غياب أخير» تقول:

---

(١) المصدر السابق، ص١٦.

(٢) المصدر السابق، ص١٧.

(تموتُ ببطء سرطاني
ولا توصي بمثواها الأخير
... ...
رؤوف بأولادها هذه السيدة)[1]

ولعل الإشارة واضحة إلى الأرض التي تموت، بل مصرةً على الموت (ببطء سرطاني) ونلاحظ التمويه في دلالة البطء العكسية، فالسرطان مهما كان بطيئًا يحمل السرعة الفائقة ضمن ذلك البطء الخاص به. وتومئ عبارة الموت السرطاني بخبث إلى ما تعانيه الأرض من آفات قاتلة يصعب علاجها، وتكمل ظاهرة الحذف والإضمار تعدد تلك الآفات وكثرتها، وفي الوقت نفسه تجسد الفراغات (... ...) جناية الأرض على أبنائها، ليأتي الختام في صورة مفارقة ساخرة (رؤوف بأولادها هذه السيدة)؛ وفي قصيدة «وحشة» نجد وصفًا تقريريًّا مباشرًا لاغتراب الشاعرة عن المدن وحبها للصحراء..

«الصحراء؟!
يالوحشة البيت المتسع
وفراغه البائس المخيف
الصحراء إذن؟!
يالوحشتها في فضاء المدن التي تعرض وتطول

(١) المصدر السابق، ص١٩.

شوارعها بسرعة
والطائرات التي تطير على بعد منخفض
وهؤلاء الذين يفضّون بلاهتها القديمة
من أجل عطلة نهاية أسبوع(*)خالية من التلوث»[1]

ولا يكتفي المدّ المدني بالاتساع السريع والتهام الصحراء تدريجيًّا، بل إن ما تبقى من تلك الصحاري عذريًّا غفلاً يأتي الإنسان ببلاهته وجهله وغفلته بما يقوم به من دور تخريبي هادم لكل براءة جميلة وفطرة سليمة، يأتي الإنسان ليمارس مدنيته (الكاذبة) فيما تبقى من طبيعة بكر لم تمتد إليها يد الإنسان، ليقوم بالتخريب ويفتض عذرية تلك البقعة، بدعوى قضاء عطلة نهاية الأسبوع، في مكان خالٍ من التلوث.

وفي قصيدة «مرآة مستلقية» تسقط الشاعرة بذكاء ووعي مفردة (مجرد) لتجعلها تنسحب على الديوان كله، فتقول مجسدة لاستلابها وإحباطها واستسلامها لضياع الحلم:

البساتين التي دأب على رسمها مؤخرًا
لا أشجار فيها ولا تجري من تحتها أنهار
الحليب والعسلْ

(*) كثيراً ما يصاحب هذه العطل في الصحراء عبث تخريبي، يقوم به الشباب في استعراض صبياني، حيث تتبارى السيارات في تشويه الطبيعة، بالإضافة إلى ما يتركه الإنسان من تدمير ومن مخلفات وفضلات تلوث البيئة وتضرها.

(١) المصدر السابق، ص٣٤.

البساتين التي يرسمها
لا تستوعب فضاءاتها إلا اللون الأزرق الباهتْ
وكأنها مجرد مرآة مستلقية على ظهرها
باتجاه السماء المبلدة بالأشجار التي تضن
علينا بثمارها الفائرة النضجْ[1]

إن بساتين الأمل والحلم التي يرسمها الشاعر ليس وراءها شيء سوى انعكاس السماء الباهت، وإن الذات المغتربة هي مجرد مرآة مستلقية على ظهرها باتجاه السماء، ولعل مفردة السماء تعني أن الذات تحلم أو تتخيل أو تدعو.. لتحقيق الآمال.. وفي كل الحالات هناك سراب وضياع للأمل، فالسماء (**تضنُ علينا بثمارها/ الفائرة النضج**)، ولعل الثمار الفائرة النضج ترمز إلى الجنة أو الفردوس السماوي الذي فقده الإنسان واغترب عنه في وجود أرضي قاحل ليس به من تحقيق الحلم إلا «**فضاءات اللون الأزرق الباهتْ**».

والمغترب اغترابا (**زمانيًّا**) يبحث دائمًا عن الحرية ويشعر أنه في حالة فقد لها، وقصيدة (**فقدان**) تعبر عن ذلك البحث بلغة إيحائية وصور مبتكرة طريفة:

في الطرق الجانبية وحدها
أحاولُ أَنْ أكون
أُمسّدُ شَعْري المختبئ اضطرارًا

---

(١) المصدر السابق، ص٣٦.

أدسُّ يدي اليمني في جيبي
أمشي مشيةَ الإوزة
أُطوِّحُ بحقيبتي في الهواء الجديد
أُغني ألحاني المرتجلة
... ...

لكن الطرق الجانبية مزدحمة بالعابرين أيضًا
والإوزة لا تفقه لغة النمل»[1].

نقف عند الدلالات التي تشعها المفردات التي وضعتُ تحتها خطًّا ونقف خاصة عند عبارة (أحاول أن أكون) للدلالة على أن ما تبدو عليه الشاعرة هو ما لا تكونه، أي أن الذات المغتربة لا تعيش ذاتها، بل ما يريده الآخرون لها، ومن هنا ينبثق اغتراب الذات وازدواجيتها، إنها ترغب أن تكون هي وتحاول، ولكن حتى تلك الرغبة بالكينونة هي مجرد محاولة «أحاول أن أكون»، وأين؟ في الطرق الجانبية وحدها، أي في الخفاء، في ذلك الخفاء تفعل الذات المغتربة ما يحلو لها، فهي في الطرق العامة تفعل ما يريده منها الآخرون، أي أنها تقوم بأفعال اضطرارية تتطابق مع رغبة الآخر ليرضى عنها، وهنا لن تكون الذات هي، وإنما تكون الآخر، «وبهذا تصبح لدينا أفعال زائفة ليست هي أفعالنا حقًا، بل أصبحنا أدوات لاقترافها ونحن عادة نتطابق مع رغبات الآخر وأفعاله وتوقعاته هنا مساقين

(١) المصدر السابق، ص٥٤.

بالخوف من العزلة، وبتهديدات مباشرة أكثر إزاء حياتنا وحريتنا وراحتنا» كما يقول الأستاذ مجاهد عبدالمنعم مجاهد في كتابه «الاغتراب في الفلسفة المعاصرة»[١]، أو كما يقول (إريك فروم): «إن هذا الإحلال لأفعال زائفة محل الأفعال الأصلية للتفكير والشعور والإرادة يُفضي إلى إحلال نفس زائفة محل النفس الأصلية، التي هي أصل النشاطات الذهنية، وما الأخرى سوى وكيلٍ يمثل دور شخصٍ المفروض فيه أن يلعب عدة أدوار، ويكون مقتنعاً -من الناحية الذاتية- أنه هو «هو» في كل دور، إن النفس الأصلية تخنقها النفس الزائفة»[٢]. ونعود للنص الشعري، ففي الطرق الجانبية وحدها «فقط» تستشعر الذات بالحرية، فتقوم بأفعال بسيطة، لكنها تجسد الحرية والفعل الذاتي الأصيل، كأن تدس الذات يدها اليمني في جيبها «لعلها مشية التيه أو اللامبالاة.. أو العبث.. أو... تقليد الرجال، أو.. أو..» وتمشي مشية الإوزة «لعلها تتبختر» وتطوِّح بحقيبتها في الهواء «أي تعبث وتتصرف كيفما شاءت» ويأتي تطويح الحقيبة في الهواء الجديد إشارة إلى الرغبة في التجديد والتحرر، فالهواء «الفضاء» رمز التنفس بحرية وعدم الاختناق، وهو أيضاً رمز الانطلاق والاتساع، والجديد رمز التخلص من القيود القديمة، وتغني الذات ألحانها المرتجلة «أي تتشبه

---

(١) انظر، مجاهد عبدالمنعم مجاهد، الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدين للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص٢٠.

(٢) إريك فروم، الخوف من الحرية، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار الكلمة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٦٥.

بالرجال» وهم الذين يتمتعون جيداً - في نظر الذات وفي ثقافتها الاجتماعية - بحرية التصرف في سلوكياتهم الحياتية.

لكن الطرق الجانبية مليئة بالمراقبين الذين يتجسسون لنقل أخبار الذات المتمردة المتحررة، وإن كانوا صغار النفوس بأفعالهم (نمل) وإن كانت الإوزة الذات (بغفلتها) لا تعيرهم وزنًا (لا تفقه لغة النمل) إلا أنها في النهاية لا تخلو من المراقبة والقيود وفقدان الحرية، فهي مراقبة ومقيدة حتى في الطرق الجانبية التي كانت الذات بغفلتها تظن بأنها تستطيع أن تكون حرة فيها، وأن تمارس ما يحلو لها من أفعال بعيداً عن سلطة الآخر، ويكمل عنوان القصيدة دلالة القيود وعدم التحرر، فالعنوان «فقدان» يشير إشارة واضحة إلى فقدان الحرية أو فقدان الذات لنفسها، ومن ثم لحريتها وأفعالها الأصيلة، وتأتي قصيدة «قيود» لتؤكد الدلالة ذاتها؛ البحث عن الحرية المفقودة وكثافة القيود الاجتماعية التي تكونت في غفلة من الزمن.. تقول الشاعرة:

يا إلهي..
كيف تكونتْ هذه البحيرة الرائقة بين قدمي؟!
متى نما سياجها الشجري حولهما؟!
يا إلهي..
كيف أغرفُ منها ما يروي عطشي دون أنْ أنحني؟
كيف؟![1]

---

(١) المصدر السابق، ص٧١.

ونقف عند دلالة (الرائقة)، فالبحيرة التي تكونت بين أقدام الذات المغتربة بحيرة رائقة صافية خالصة من الشوائب دلالة على يسر تكونها وسهولتها دون أن تشعر الذات بالعناء في تكونها، أي أن هذه البحيرة قد تكونت في غفلة من الزمان بين قدمي الذات، ولعل البحيرة تعادل فنيًّا نمو شبكة من القيود الاجتماعية والفكرية والدينية والسياسية - في ربط خفي بين رائقة وتروق - حول الذات، وهي من جانب آخر قيود رائقة، لأن الذات قد اعتادت عليها، ومن ثم فقد نسهم في صنعها بأنفسنا أحيانًا أو بسلطة الآخر، ونتمسك بها، وقد تعجبنا أي تروق لنا ولا نريد التحرر منها، وربما نرفض من لا يتقيد بها، فهي السياج الشجري الذي نما حول القدم دون أن نشعر، والقدم رمز الانطلاق والتحرر، والانطلاق يعني الهروب والتخلص مما لا يروق لنا ولا يعجبنا، ويأتي التساؤل بإيحاءات استنكارية أكثر منها استفهامية، كيف أُفيد من تلك القيود الاجتماعية دون أن أنكسر أو أنهزم أو أتنازل «أنحني»؟ (**كيف أغرف منها ما يروي عطشي من دون أن أنحني؟/ كيف؟!**) ويفيد تكرار صيغة الاستفهام كيف، وعلامات السؤال والتعجب؟! التمرد والرفض لتلك القيود. ويفيد وصف السياج «بالشجري» التفاف القيود وتشابكها حول القدم، ونموها المستمر، فهي قيود لا تتوقف، بل تزداد مع نمو الإنسان الجسدي والفكري، وفي اعتراف بالاغتراب والوعي المجسد لحقيقة الذات المغتربة ومعاناتها، تقول الشاعرة في قصيدة «هذي أنا»:

المزدحمةُ بكلّ ما يضج به العالم منفردًا

كل شيء يتفرقُ هناكَ
يتجمعُ هنا
كلّ شيء يتباعد حولي.. فيّ
كل غيم يفلته البحر هواءً كثيفًا يطيرُ
أُمطره نديفًا
... ... وتجتاح غرفتي السيول[1]

هذه هي الذات المغتربة تجتاح روحها السيول نتيجة لازدياد الوعي أو كما يقول (كولن ولسن): «**نتيجة لأنها ترى أو تسمع أو تحس أكثر مما يجب**»[*] لذلك فكل ما يحدث في العالم يموج ويتجمع في هذه الذات المفرطة الحساسية «وكل غيم» - ولعلها ترمز بالغيم إلى الهموم، وهو غيم لأنه يمر بسيطًا ويطير في الهواء لدى الآخرين - يتكثف في ذات الشاعرة ويتجمع حتي تمطره مطراً غزيراً يجتاح كيانها ويزلزلها (**تجتاح غرفتي السيول**)، وتشير مفردة الغرفة إلى النفس المنغلقة على ما بها من مشاعر وآلام كما تغلق الغرفة على ما بها من محتويات. وفي نص تختتم به الشاعرة الديوان تقول في قصيدة «**كأنه لم يأتِ... كما يليق بنا**»:

لماذا...
حين نظن أننا وصلنا نكتشف أننا لم نصل؟

---

(١) المصدر السابق، ص٧٤.
(*) كولن ولسن - اللا منتمي - ص٩٠.

لماذا.. حين يجيء المنتظر الألق ونستقبله كما
يليق بنا ويليق به
نكتشف أن مجيئه ليس إلا طقسًا نزقًا من
طقوس وداع متوقع؟
يذهب، كأنه لم يأتِ ولم يلوّن رماد النهارات
المملة بألوانه القزحية»[1]

ترى هل أدركت الشاعرة أن اغترابها وبحثها عن المدينة الحلم (المعشوقة من وجهة نظرها) محكوم عليه بالإخفاق، وأن هذا «الزمن المضيء/ الحلم» إذا جاء لن يأتي كما نريده «لأن مجيئه (ليس إلا طقسًا نزقًا/ من طقوس وداع متوقع) ولأن الرجوع بعجلة الزمن إلى الوراء وهم يغالط سنن الحياة، ومن ثم لابد من معانقة الواقع مهما كان الواقع «لا يليق بنا»، والحقيقة أن تجربة الشاعرة الاغترابية عن المدينة المشوهة (الواقع) تجربة عميقة وأصيلة؛ ولذلك بدأت الشاعرة حرب اغترابها قوية حالمة متفائلة، وجاءت دلالات عناوين دواوينها لتترجم تنوع حالات اغترابها وانتقالها من حالة إلى أُخرى، وتعي الشاعرة جيداً كيف توظف عناوين دواوينها والإهداءات والمداخل والعناوين الفرعية للقصائد توظيفًا فنيًّا عاليًا في لغة شعرية إيحائية مركَّزة؛ ومن ثم جاء عنوان الديوان الأول «آخر الحالمين كان» ليعزز أنها ذات حالمة، وربما كانت آخر الحالمين، وتصدر خبر كان الجملة (آخر

(١) سعدية مفرّح - «مجرد مرآة مستلقية» - ص١١٩.

الحالمين) وتقدمه على «كان» يعزز وعي الذات بكونها تحلم بعودة الزمن البهي، ولا تغرينا صيغة التذكير في الجملة للانسياق وراء وهم التأويلات، فالشاعرة - كما قلت- مغرمة بالإيهام بأضداد الأشياء، وجاء الديوان الثاني ليعزز ذلك الإيهام في ثنائية الغياب والحضور «تغيبُ.. فأسرج خيل ظنوني»، وأكدته في نهاية القصيدة بقولها (فكيف يكون الحضور غيابًا والغياب حضور) وفي هذه المرحلة جدلت الشاعرة بين (الحلم والشعر) جديلة ثنائية، فإذا حضر الشعر جاء (بالحلم/ الأمل) وحضرت معهما الشاعرة، حيث تحب، أي حضرت في الوطن المتخيل، حيث البيئة الصحراوية المعشوقة وغابت بذلك عن واقع مرفوض، وإذا غاب الشعر وغاب الحلم حضرت الشاعرة، حيث لا تحب، أي حضرت في المدينة المشوهة المرفوضة.

وكانت فرحة متفائلة لنجاحها في تخليق عالمها المنشود إبداعيًّا، وقهر اغترابها؛ لذلك تكشفت إيحاءات البداوة وعاداتها ومفرداتها في تلك الفترة، لكن الآثام «الهموم» ازدادت حول الذات المغتربة وحاصرتها من كل صوب «آثام اجتماعية وآثام ثقافية وآثام سياسية وآثام قومية» (كتاب الآثام) والآثام القومية هي ما سنقف عنده بتمعن في المرحلة التالية، حيث مرحلة تكثيف الواقع المشوه، وازدياد الوعي بمدى قبح هذا الواقع على كافة المستويات.

***

الاغتراب القومي العام

من الواضح أنه إذا صنفنا اغتراب الشاعرة سعدية، سنجده اغترابًا اجتماعيًّا داخلاً ضمن نطاق ما يسمى بغربة شعراء المدن، وقد أوضحت بالتفصيل - فيما سبق - عمق هذا الاغتراب وشموله لتجربتها الإبداعية، والاغتراب عن المدينة هو ذلك الاغتراب الذي يجسد رفض الإنسان الواعي لقبح واقع المدينة المادي الصارخ، ومن ثم حنينه لعالم الحقول والطبيعة البكر والفطرة والبساطة، وتميزت سعدية بحنينها إلى عالمها الخاص المرتبط ببيئتها الصحراوية دون انسياق أو تقليد للشعراء الآخرين في هذا الاتجاه، حيث سجل لنا الشعر العربي الحديث في معظم النماذج الخاصة بهذا النوع من الاغتراب، غربة شاعر المدينة وحنينه إلى «الريف» الذي قدم منه، وقد خامر هذا الاغتراب «الاجتماعي» المسيطر على تجربة الشاعرة اغتراب قومي عن واقع الأمة المتردي المحبط.. وهي في هذا تشترك مع معظم الشعراء العرب المعاصرين في معاناتهم

وانكساراتهم، وقد انقسم هذا الاغتراب إلى نوعين عند شعراء الكويت، الأول أطلقتُ عليه «**الاغتراب القومي العام**»: وهو ذلك الاغتراب الذي يشارك فيه الشاعر الكويتي الشعراء العرب الآخرين همومهم وأحزانهم وآمالهم وأهدافهم ومصيرهم المشترك.. إلى أن جاء حدث الغزو العراقي للكويت وزلزل كيان أولئك الشعراء وهز ثقتهم بأمتهم وبالثوابت الراسخة لدى معظمهم، خاصة إذا عرفنا أن الكويت كانت من أكثر الدول العربية التزامًا بالخط القومي الوحدوي، ومن ثم فقد نشأ في الكويت - بعد الغزو - اغتراب قومي من نوع خاص أشبه بالتيار العاصف الرافض لكل شيء انقلب على أثره الإنسان الكويتي على كل قيمه وثوابته القومية التي كان شديد الإيمان والاعتزاز والتمسك بها.

والحقيقة أن الاغتراب القومي لا تخلو منه تجربة أي شاعر عربي معاصر ملتزم، نظرًا لوضع الأمة، كما ذكرتُ.

والملاحظ أن هذا الاغتراب لا يأتي منفردًا في تجربة الشاعر، أي لا يأتي مسيطرًا على مدار التجربة، بل يمتزج بالاغترابات الأخرى، خاصة الاجتماعية أو السياسية أو الوجودية أو الاغترابات الميتافيزيقية بمختلف أنواعها.

وربما يبرر هذا كون تردي الأوضاع السياسية في منطقة ما هو انعكاسًا لتردي الأوضاع الأخرى من قومية واجتماعية واقتصادية وثقافية.

ولعل الاغتراب القومي العام لا يشكل ملمحًا بارزًا في تجربة اغتراب الشاعرة سعدية مفرّح، فقد كان خيطًا واهيًا يمرّ عليها مرورًا عرضيًّا في أثناء معاناتها الاجتماعية الكبرى وضيقها من محاصرة المدينة، وفي أثناء تفجر الأحداث القومية ذات الانعكاس المباشر على الأمة، فقد كانت الشاعرة كغيرها من الشعراء العرب المعاصرين، تعبر عن اغترابها القومي بتجسيد هموم الأمة وخيباتها وهزائمها، وكانت لا تغرق في هذا الجانب، بل تمسه مسًّا فنيًّا طفيفًا، ولعل عدم الالتفات إلى هذا الجانب بعمق، كما حصل مع غيرها من الشعراء العرب، يرجع إلى كون الشاعرة أصغر زمنيًّا، فهي لم تتكدس لديها الإحباطات والنكسات التي تجمعت في نفس الشعراء اللذين عاصروا الحلم القومي وازدهاره، ثم ضياع ذلك الحلم وتسربه، بل ونسفه بأحداث مؤلمة تترجم قبح الواقع العربي[١].

لقد ذكرتْ الشاعرة سعدية مفرح في ديوانها «**كتاب الآثام**» كل الآثام التي ترتكب من قبل الآخرين بحق الذات، ففي قصيدة «**إثم البلاد**»، توضح إثم بلادها التي تحولت من البيئة البدوية (الصحراوية) النقية الأصيلة الجذور إلى مدينة نفطية جديدة ممسوخة القيم، ثم انتقلت من الخاص إلى العام، حيث ذكرتْ في قصيدة «**إثم الكلام**» آثامنا العربية.. التي أدت إلى الشعور

---

(١) انظر: كتابي «سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب» المرحلة الثانية «البعد القومي».

بالإحباط الشديد والتأزم النفسي والتظاهر باللامبالاة، ومن ثم أدت إلى الحالة المرضية الاغترابية (الانسحاب من المجتمع وعدم الاهتمام بقضاياه) تلك الحالة التي يعانيها الإنسان المفرط الحساسية، خاصة «الفنان»، وقد ربطتْ الشاعرة في اغترابها الاجتماعي ما بين الأسباب الاجتماعية التي أضاعت الفتى والأسباب السياسية، فهو بالإضافة إلى غربته في مدن مشوهة ممسوخة القيم والثقافة، هناك غربة سياسية قومية ضاغطة تساندت مع الغربة الاجتماعية في ضياع الفتى والشاعرة:

شيءٌ أضاعكَ يا فتى
وأضعته
شيء خرافيٌّ أضاعكَ يا فتى
وأضعتني
من أجل ماذا يا فتى؟
من أجل نصرٍ
مجهريٍّ
لا يُرى إلا بواسطة الخرائطِ
أو بتوقيع ذليلْ؟
شيءٌ تساقطَ من وجودكَ يا فتى
شيء أماتَ بك انتشاءكَ
بالقصيدة، والرواية

والغواية، والكتابةِ والهوى[1]

ولا شك أن الأحداث القومية الكبرى، تهز كيان الإنسان. وللأسف، فإن الأحداث التي أصبحت تهزُّ كيان الأمة العربية صار معظمها أحداثًا سلبية، ترى ما الذي أضاع الفتى وضيَّع الشاعرة معه؟ (شيء أضاعك يا فتى وأضعتني) لا شك أنه حدث كبير من تلك الأحداث المأساوية التي تحل بالأمة، وما ضياع الفتى والشاعرة إلا رمز لضياع الأمة بأسرها.. إنه حدث ضخم ضم شخوصًا اشتركوا في (حدث ما) في (مكان ما) في «زمن ما». وتجسد الصورة الكلية.. أسباب ضياع الإنسان العربي على الصعيد السياسي والقومي، وانعكاس هذه الأحداث عليه، والنتيجة اغتراب الإنسان الواعي الذي لم يعد قادرًا على تحمل المزيد من الإحباط والهزائم، ومن هناك كان كلام المواطن العربي إثمًا، فهو آثم إذا تكلم عن مسببات اغترابه وحزنه، لدى السلطات السياسية في بلده، وآثم إذا صمت «ضاع، وضاع حقه»:

ما الذي يصطفيني
امرأً مختنقًا بالكلام
غير إثم الكلام؟؟

---

(١) سعدية مفرّح - كتاب الآثام - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط١ - سنة ١٩٩٥ - ص٢٩: ٣٣.

ما الذي يدفعُ الروحَ
نحو الهلاكِ
يسملُ عينَ الحقيقة
يتآمرُ حتى تغيب
يُقنعُ الريحَ
بالانسحاب المريب
ويمتص عافية الإخضرار
غير سياجِ الحديقة ؟؟[1]

والنص «إثم الكلام» يشير إلى اتفاقية السلام[*] التي أضاعتْ - من وجهة نظر الشاعرة - دماء آلاف الشهداء من أجل نصر «لفرط تفاهته» لا يرى إلا بالمهجر أو (بتوقيع ذليل) كناية عن الاستسلام لا السلام، وترى الشاعرة أن هذا الحدث قد أضاع من الإنسان العربي شيئًا كبيراً وأسقط منه أشياء، لعلها.. الكرامة والعزة والأنفة ولعله الحلم والأمل، ولعله الثأر لدماء آلاف الشهداء وتضحيات آلاف الأمهات والأُسر، وهو على أي حال شيءٌ أمات في الإنسان العربي الانتشاء بكل ما هو جميل (بالقصيدة والرواية، والكتابة والغواية والهوى) وهذه رموز للمتعة التي كان الإنسان العربي يستمتع بها

---

(١) المصدر السابق، ص٢٢، ٢٣.
(*) عرفت هذا الاتفاقية باسم «كامب ديفيد».

وينتشي، لكنَّ طعم الحياة تغير بعد ذلك الحدث، فلم تعد فنون الإبداع ولا الحُب ولا حتى الغواية ذاتها تمتعه، والاغتراب القومي دعا الشاعرة إلى أن تستنجد بأبي الشعراء «المتنبي» النموذج الاغترابي الصارخ بقولها:

أعرني أبا الشعراء شعركَ إنني ... اضعتُ قصيدي هل تضيعُ القصائدُ؟
أُريدُ قصيدًا جاهليًا ومحدثًا ... تسيرُ به الركبان إنك صائدُ
ولستَ تُبالي إنْ فقدتَ قصيدة ... ولستُ أُبالي إنْ تَحذْلَقَ ناقدُ

إلى أن تقول:

لأجمع حزني من بلادٍ كثيرةٍ ... وأحسو قراح الحزنِ حُبًا أُكابدُ
فلي أُمةٌ تُزهو بعشرين دولة ... ولي دولةٌ تزهو وإني لواحدُ
وأختبرُ الأوطانَ علّي أجدْ بها ... مكانًا فلا أُنفى.. طريدًا أُطارَدُ
فلا هو موجود ولست ببائس ... ولا أهليَ فيها يبيدُ لبائدُ
فنفيٌ لأني ثم نفيٌ لأنني ... تعددتِ الأسبابُ والنفيُ واحدُ
بذا قضتْ الأوطانُ ما بين أهلها ... مصائبنا عند الولاة فوائدُ

وفوائدُ
وفوائدُ
وفوائدُ [١]

لعل انتقال الشاعرة الفجائي من شعر حداثي إلى شعر عمودي ملتزم يجسده المتنبي، هو معادل لانتقال الأمة من القرن العشرين (الحديث) إلى قرون أقرب إلى الجاهلية، بفعل

---

(١) سعدية مفرح - «كتاب الآثام»، ص٣٤.

ذلك الحدث الذي زلزل كيانها.

ولعله نوع من التمسك بالجذور والانتماء واللجوء إلى مجد ذلك التراث، ومن هنا جاء استدعاء المتنبي الذي يمثل ذروة الإبداع العربي التراثي ومجده.

وإضاعة الذات «لقصيدها» يعني إضاعة الأمة لإبداعها «مجدها» ولذا جاء الاستفهام الاستنكاري (هل تضيع القصائد؟) فالذات المغتربة تريد من المتنبي النجدة (أعرني) «والإعارة عطاءٌ مؤقت» حتى تتجاوز به الحدث، لتجمع حزن الأمة (من بلاد كثيرة) لتقوم بدور المخلِّص - وهو دور يتناسب مع المغترب التاريخي بصفته يؤدي رسالة إصلاحية - للشعوب من ذلك الحزن الذي حلَّ بها، حتى لو اضطرت الذات إلى شرب ذلك الحزن والألم وحدها (واحسو قراح الحزن حُبًا أُكابدُ) لتنقذ الأُمة من مصابها، ووسيلتها في ذلك هي وسيلة المتنبي ذاتها «الإبداع» الذي يحمل فيه الشاعر الملتزم هموم الأمة وقضاياها ليستمتع الآخرون بقراءة ذلك الإبداع، حتى لو جاء على حساب الذات؛ وأسباب حزن الذات المغتربة (أن الأوطان قد قضتْ بغربة أهلها) والمفارقة أنها أُمة كبيرة (تزهو بعشرين دولة) لكن نصيب الإنسان العربي من الكثرة لا شيء، فهو دومًا في حالة نفي إما جسدي «الغربة» أو معنوي، «الإحساس بعدم جدوى تلك الأوطان» والمحصلة واحدة «النفي» مهما تعددت أسباب ذلك النفي، ويتناص هذا البيت

مع بيت المتنبي الشهير :

ومن لم يمت بالسيف مات بغيره

تعددتِ الأسبابُ والموتُ واحدُ

وتتناص الأبيات السابقة كلها مع قصيدة المتنبي من حيث الوزن الشعري والقافية، والتناص الدلالي موجود في أغلب أبيات القطعة السابقة، وهو ظاهرة بارزة في نتاج الشاعرة، وربما كان من أسباب احتفائها بهذه الظاهرة كونها شاعرة ملتزمة تأخذ من الجديد ما يلزمها لتطوير تجربتها الإبداعية، ومن التراث ما يغذي هذه التجربة ويغذي انتماء الذات ولعل الشاعرة قد أرادت من هذا المزج تدعيم المغزى الدلالي الذي تريد تجسيده لا بالصورة واللغة والموسيقى فقط، ولكن بالشكل البنائي لمعمار النص ليصبح المزج بين التفعيلي والعمودي عنصراً من عناصر المعمار الكتابي الذي يدعم الدلالة التي تجعل الشاعرة ممزقة بين عالمين،الماضي (الحلم) والحاضر (المرفوض)، وكثيراً ما يمزج الشاعر العربي المعاصر في قصيدته بين النسق الكتابي التفعيلي والنسق الكتابي العمودي، وهو بذلك يهدف إلى «**التعبير عن الأبعاد المختلفة للرؤية في القصيدة الواحدة**»[1]

كما يهدف إلى لفت نظر القارئ إلى أن القصيدة قد تحولت بنائيًّا إلى الشعر العمودي أو إلى النص النثري أوالقصصي كما

---

(١) علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية المعاصرة – ص٢٠٤.

سنرى في قصائد أخرى للشاعرة، وتلك إشارة تنبه القارئ ليعي هذا التحول ويتتبع أسبابه، ولعل الشاعرة قد أرادت من هذا التداخل والمزج، التدليل على «الفوضى والأوضاع المعكوسة للأمة» ما يجعل لاغترابها ورفضها للزمن السيئ ما يسوّغه، فالأوطان قد قضت بغربة أهلها، والشاعرة قد اختبرت هذه الأوطان على أمل أن تجد ضالتها (مكانًا فلا أُنفي.. طريدًا أُطاردُ) لكن النتيجة هي الإخفاق، فالوطن الحقيقى (الواقع) والوطن الحلم الذي تبحث عنه الذات المغتربة غير موجود (*) (فلا هو موجودٌ ولستُ بيائسٍ) وهذا مكمن المعاناة: التذبذب بين الحلم والواقع، والتفاؤل والإصرار الذي لا تريد الشاعرة أن تقطعه، فقد مدتْ ما بينها وبين تحقيق الحلم «حبلاً سرِّيًا» حتى لو علتْ موجة اليأس وحاولتْ قطعه. تقول:

تعبنا إذنْ
وما تعبَ الكلامُ
نفدتْ مياهُ الإمتهان
وما نفدنا(١)

(*) تعاني الشاعرة من مشكلة فقدان الهوية للانتماء للأرض التى ولدتْ وعاشت عليها طوال حياتها، فهي رغم حبها وتمسكها بتلك الأرض "الوطن / الواقع" نجد ذلك الوطن يبخل عليها بوثيقة الانتماء إليه.
ولعل هذا هو السبب الرئيسي وراء تأكيد الشاعرة لمسألة فقدان الوطن وغيابه.

(١) سعدية مفرّح - «كتاب الآثام»، ص٤٢.

إن الذات المغتربة تصرّ على أنها حتى لو تعبت من الكلام فلن تتوقف، مع أن الكلام «كلمة الحق» يؤدى إلى الإثم (يوقع الذات في المشاكل) في ظل الظروف المتخلفة للأمة، فلماذا لا تريد الشاعرة أن تتوقف عن الكلام؟ تقول: (الكلام إذن شهوة الإنتهاء/ نشيد الخلاص/ اللجوء الأخير إلى دوحة من ضياء). لأنها ترى أن «الكلام» هو الخلاص مما فيه هذه الأمة، لأن الإبداع «الكلمة الطيبة» يؤدي إلى دوحة من ضياء (تعمير الكون/ البلاد) بالنور بدلاً من العتمة والظلام الذي تعيشه الأمة والذي تسبب في ذلها وامتهانها.

إنها مبالغة صارخة أن تنفد مياه كرامتنا وتجف، ولا يبقى إلا مياه الامتهان التي مهما كانت ملوحتها نحاول أن نحتفظ بها، لكن حتى هذه نفدت أيضاً، فهل تبقى حياة بدون ماء؟ تعتقد الشاعرة بأننا أموات، ولعل هذا ما تؤكده في الأبيات التالية:

وستنتهي غاباتُ غربتنا
كما بدأتْ
جرداء خاويةً
وتضجُّ بالأخبار التي
تأتي بها مَسْبِيَّةً
خيلُ الفضاءْ
حيث ننصتُ كلّنا ورعٌ

فلا يفضي بنا إنصاتنا
إلا إلى قبرٍ جماعيّ
يضجُّ بصمتنا

***

فالمشاهد ذاتها
والمذيع هو المذيع
والوجوه هي الوجوه
والكلام هو الكلام[١]

إن غربتنا نحن العرب أصبحت (غابات) وليست غابة واحدة، وهذا يدل على كثافة الاغتراب الذي يعانيه الشاعر العربي، والغابة أصلاً تدل على الكثافة والتفاف الشجر وتوحي بالظلمة نتيجة لهذه الكثافة والالتفاف، فكيف إذا أصبح هذا الاغتراب غابات متعددة، فأى ظلمات ووحشة يمرُّ بها الإنسان العربي؟

والغابات عادة مثمرة ظليلة، لكن غابات هذه الغربة ستنتهي (جرداء خاوية) صفراً لن تؤدي إلى نتيجة إلا التردي والخواء. وستمتلئ بالأخبار الفضائيات العربية (المسبية) (المستعبدة غير الحرة) ومن كثرة هذه الأخبار (ستضج). وإيحاء جملة (تضجُّ بالأخبار) يفيد الكثرة والضجر

(١) المصدر السابق، ص٤٥.

والتعب، وتقابل هذه الضجة في الأخبار الكثيرة سلبية تتضحُ في عدم الفعل منا نحن العرب (حيث ننصتُ)، وإنصاتنا يأتي في صورة ساخرة، فقد تعودنا على التلقي في ورع، وهو ليس ورع الخشوع، وإنما ورع الخوف «كلنا ورع» إن هذا الإنصات الذي سيفضي بنا إلى الموت المجاني «قبر جماعي» (فلا يفضي بنا إنصاتنا / إلا إلى قبر جماعيّ / يضجُّ بصمتنا) لكن هذا كله لن يفلح في تغيير حالة البلادة التي نمر بها، فالموت والقبر كلاهما سيضج ويتضايق من سلبيتنا وصمتنا، ولا يعني هذا أن شيئًا سيتغير (**فالمشاهد ذاتها/ والمذيع هو المذيع/ والوجوه هي الوجوه**).

لقد كان هذا نموذجًا لاغتراب الشاعرة القومي العام ومشاركتها لأبناء الوطن العربي في انكساراتهم وخيباتهم قبل أن يركب هذا الاغتراب الموجة الأكثر عنفًا بعد الغزو العراقي للكويت، لدى معظم شعرائها.

***

الاغتراب القومي الخاص

ظلت الشاعرة سعدية مفرّح تحاول الخروج من دائرة الآثام الكثيرة المحيطة بها والتي كادت أن تنجح في أن تحول اغتراب الشاعرة الإيجابي إلى تقوقع واغتراب سلبي، لولا وعي المغترب الاجتماعي بدوره في إصلاح المكان ومسئوليته عن توعية الآخر والأخذ بيده، ومن ثم كانت الشاعرة تكبو وتنهض بعد كل إحباط تمر به.. إلى أن تعرضت الذات لإثم كبير طغى على الآثام الأخرى.. وكان القشة التي قصمت ظهر البعير.. لأنه حاول (سرقة الوطن الحلم.. والوطن الواقع) وكلاهما تعيش فيه الشاعرة حلماً وواقعاً - كما استعرضت من خلال النصوص السابقة - لقد حوّل هذا الإثم حلم الشاعرة بالوطن المشتهي إلى كابوس جثم على صدرها، لدرجة أفقدتها التوازن والقدرة على الاستمرارية، إنه إثم الغزو العراقي لبلاد الشاعرة (الكويت).

والحقيقة أن معظم الشعراء العرب قد ضاقوا (بالإثم القومي) أي بإحباطات الواقع القومي المتردي للأمة العربية من جراء انكساراتها المتعددة وهزائمها وتفرقها وهوانها وضعفها،

وتسبب هذا الوضع السيئ في اغتراب المبدع العربي قوميًّا وسياسيًّا ورفضه وتمرده على تلك الأوضاع(*) وتلك الآثام التي ترتكب في حقه، كفرد واعٍ وفنان مرهف الحس.

وقد شارك الشعراء الكويتيون إخوانهم العرب في هذا الرفض وسجل فنهم هذا التمرد، لكنهم أضافوا لهذا الاغتراب المشترك اغترابًا آخر خاصًّا بهم إثر تعرض بلدهم للغزو العراقي وهو ما أطلقتُ عليه الاغتراب القومي الخاص «أى الخاص بالشعراء الكويتيين»، كما أوضحت سابقًا.

لقد تناولت الشاعرة سعدية مفرح الاغتراب الخاص ضمن ديوانها «كتاب الآثام» ليمثل الغزو العراقي أحد الآثام التي تُرتكب في حق الذات من قِبَل الآخر بعد إثم البلاد التي خانتها وتحولتْ من بيئة صحراوية أصيلة نقية إلى مدينة غريبة ممسوخة، وإثم الكلام (تجسيداً للخلاف) الذي تسبب في هزائم الأمة وتفككها إثر اتفاقية السلام مع إسرائيل كما أضاء النص السابق الذي تم تناوله في الاغتراب القومي العام للشاعرة، ولم تخصص الشاعرة ديوانا لحدث الغزو كما فعل معظم شعراء الكويت، فهي - كما ذكرتُ - لها حضورها الإبداعي الخاص.

فقد خصصتْ للحدث قصيدة طويلة(**) بعنوان «إثم

(*) انظر كتابنا «حمدة خميس وتحولات الاغتراب السياسي»، وكتابنا: «سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب»، المرحلة الثالثة «الاغتراب القومي» - مكتبة الآداب - القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

(**) قصائد الكتاب الثلاث الأُول: «إثم البلاد»، و«إثم الكلام»، و«إثم البوصلة» كلها طويلة وقد استغرقت ما يقرب من ثلاثة أرباعه، أما الربع الباقي فقصائد قصيرة متفرقة بعنوان «آثام أُخرى».

البوصلة» وهي القصيدة التي استعرضت بها الغزو وتأثيره وامتدت من صفحة (٥٣ إلى ٨٤)، وقد أفردتها الشاعرة للحدث حتى ليشعر القارئ بأنه يشاهد عرضًا سينمائيًّا منذ بدء المناوشات الكلامية إلى نهاية الحدث وتأثيره النفسي على المواطن العربي، وقد جاءت هذه القصيدة مجسدة لجزئية الإثم في ديوان «كتاب الآثام».

ولقد استخدمت الشاعرة فيها تقنيات النص الشعري الحديث ونوّعت في كثير من هذه التقنيات كأسلوب القص وأسلوب الارتداد وأسلوب الحذف والإضمار «البياض» وتكنيك المفارقة التصويرية وأسلوب التناص والتضمين «الإلصاق» وأسلوب الانزياح مستخدمة النثر والقصة والشعر في شكليه «العمودي والحر» في تآلف نسج شبكة النص وأحكم درامية البناء، وسيرد توضيح هذه التقنيات في أثناء عرض النصوص.

تبدأ الشاعرة قصيدتها بسرد الحكاية:

إنّهمْ قادمونْ
هكذا... ...
صهلتْ في منافي السكون خيولُ الإذاعات سكرى،
ثم استحمتْ بماء المطرْ[1]

من القادمون؟ لم توضح الشاعرة، وإنما جاءت كلمة

---

(١) سعدية مفرّح «كتاب الآثام»، ص٥٣.

(هكذا) .. وبعدها كلام طويل محذوف للدلالة على ما قالته الإذاعات العربية وهو كلام محذوف ربما لكونه معروفًا ممجوجًا مملاًّ، وربما لتفاهته، وقد قامت النقط بتجسيده، لكن هذه الإذاعات منفية وهي منفية في (منافي السكون) مبالغة في عدم فعاليتها وعدم تأثيرها في الأحداث، والإذاعات معادل فني للحكومات المتخاذلة التي تلقمها ما تقوله، وهي سكرى ربما غيبها السُّكر عن الصحو (الفعل) وربما سكرى لأنها انتشتْ بوجود أَخبار مدهشة تشدّ المستمع إليها، وتغذي رغبتها في نشر الكلام وإعادته وتكراره، وربما هي سكْري للحالتين معًا، ومما يؤيد هذه الغفلة (السُّكر) أنها استحمتْ بعد ذلك بماء المطر، فهي مغيبة، ويوحي فعل (استحمتْ) بالاسترخاء وعمقه وعدم المبالاة.

فبعد ذلك الخبر (إنهم قادمون) صمتتْ، ولم تكتفِ بالصمت، بل استحمتْ بماء المطر مستمتعة بالسُّكر وعدم الصحو (الوعي).

قادمون إذنْ
يمتشقون صليل الرياح العتيهْ
والأغنيات التي أيقظتنا
ذات وقت مندّى برذاذ الكلام القديم
حنينًا إلى شبه نصرٍ(١)

(١) المصدر السابق، ص٥٣.

إنهم قادمون في زوبعة غاشمة وليس في حرب نبيلة، لأنهم لا يمتشقون سيوفًا للمواجهة، بل صليل الغضب والحقد الأهوج (صليل الرياح العتية) ويمتشقون الأغنيات القومية التي كانت حلمًا يُندي صحراء وجودنا العربي القاحلة:

ويحتطبون أحلامنا العربية
ويغترفون حنينًا بعيدًا تسلل من جبهة الشمس
كان صديقًا لنا
ننامُ على ركبتيه فيحكي لنا أساطير أجدادنا
الأولين وهو يُمَسِّدُ شَعْرَ رغباتنا الباكرةْ(*)
قبل أن يغتاله عنوةً
ليلُ السنين المضمَّخ بالنكساتِ البليدةْ
والأغنيات السعيدةْ
والجريدةْ
والكلمات التي تنتهي كي تعودَ جديدةْ[1]

إنهم قادمون ليصادروا الحنين إلى شبه نصر الذي طالما راودنا نحن العرب. وتجسد عبارة (الحنين إلى شبه نصر) تواضع أحلام المواطن العربي الذي فقد الأمل بالنصر الكامل،

(*) «يُمسد» كلمة عامية تعني يُدلك، وتستخدم لغويًا بمعني «المساج» لإراحة عضلات الجسد.

(١) المصدر السابق، ص٥٤ و٥٥.

وأصبح يتلهف ويحن إلى شبه نصر، أي نصر مهما بلغ تواضعه، ويحتطبون أحلامنا العربية ويغترفون حنينًا تسلّل من ذكريات الأمجاد البعيدة الرائعة (من جبهة الشمس) يغترفون ما تبقى من خيط الأمل الضعيف الذي جسد ضعفه ووهنه مفردة (تسلّل)، ذاك الحنين الذي كان صديقًا لنا ننام ونصحو عليه، وقد جسدت مفردتا (بعيدًا/ وكان) ماضوية الأمجاد وبعدها، تلك الذكرى (الحنين) الذي يخاطب ويغازل رغباتنا البكر التي قد اغتالها (عنوة) زمن النكسات والهزائم والزيف (الأغنيات السعيدة) والإعلام الزائف (الجريدة) والكلام الممجوج المكرر (الكلمات التي تنتهي كي تعود جديدة)، وتوضح الأبيات السابقة الهيئة والكيفية التي قدم بها أولئك.. إنهم قادمون يمتشقون ويحتطبون، ويغترفون.. لقد تحولت الأفعال من أسلوب القص والحكاية، حيث بنائية الفعل الماضي «كان يا مكان/ أو حدث ذات يوم» (قادمون - صهلتْ، استحمتْ) إلى المضارع القوي في تأثيره بزيادة تركيبه الصرفي (يفتعلون) فهم (يغترفون، ويحتطبون، ويمتشقون)، وجاءت الزيادة في البناء لتكريس قوة الفعل وتأثيره، وهي القوة التي جسدها (الاغتيال عنوة) لكل ما هو جميل، حتى الأمل البسيط الذي كان يتسلل إلينا ليغازل رغباتنا في شبه نصر قد اغتيل، وشارك الليل الطويل «الظلام الذي تمرّ به الأمة» في اغتيال الحنين المعطر بالذكريات البعيدة:

وليلُ الحنين المضمخِ

بالطيوفِ...

...

...

... البعيدة![1]

وقد ربطت الشاعرة اغتيال الوطن «بالغزو» باغتيال الأمل بالنصر، والحلم بعودة الزمن الجميل (**ليل الحنين المضمخ بالطيوف البعيدة**).

إن هذه «**الفراغات**» المتكررة المسكوت عنها تفيد كثرة الأشياء الجميلة التي يتذكرها الإنسان العربي من طيوف الماضي والتي تم اغتيالها في النفس إثر ذلك الغزو:

قادمون إذن

وشتْ الصحفُ المتخمةُ

... ...

وعدنا نتشاطر فيما بيننا

حصةً من أمل

حصةً من كسل

حصةً من عسل

---

(١) المصدر السابق، ص٥٥.

حصةٌ من وجل

حصةٌ من ...

... ...

.. ..

...... طللْ

وتذوي بين هسيس القوافي

وبين دعوصِ القيافي

وبين ظنون المنافي

بقايا الحصص[1]

قادمون (إذن)، لماذا تكرر الشاعرة هذه الكلمة؟ هل لتأكيد الفرضية التي أصبحت هنا شبه متحققة بالفعل، لكنه إلى الآن لم يتم الغزو الحقيقي، إنها مجرد مناوشات كلامية بين خوف وأمل يتشاطرهما الناس، الخوف من تحقق فعل القدوم والأمل في تغلب صوت العقل وعاطفة الإخاء على الأطماع والغضب الجموح (الرياح العتية)؛ وتفوق مفردات الحصص السلبية في العبارات مفردات الحصص الإيجابية، فهناك «حصة من كسل وحصة من وجل وحصة من طلل»، وتدل الفراغات على حذف الشاعرة لكثير من الحصص السلبية الأُخرى، وإضمارها لهذه الحصص معتمدة على فطنة القارئ، ومعرفته سلفًا بكل

(١) المصدر السابق، ص٥٧-٥٩.

سلبيات الواقع العربي؛ وتذوي بين القوافي (غير الفاعلة) وبين دعوص الفيافي (المهجورة، المنبوذة) وبين ظنون المنافي - (التي هي ترجيح ما سيحصل) - تذوي بقايا الحصص الإيجابية التي تتمثل في حصتين فقط (حصة من أمل/ وحصة من عسل) ينام فيه الآملون الحالمون الواهمون وكلتا الحصتين أضعفتهما حصص الواقع السلبية الكثيرة.

ونظراً لطول القصيدة سأختار مقاطع منها، وبهذا الاختيار أتجاوز الكثير من تفرع الجزئيات الدقيقة للحدث التي لم تتركها الشاعرة، بل تقصتها بفنية دون أن تنزلق إلى مباشرة الخطاب السياسي وتأريخ الحدث، تقول:

قادمون إذنْ
قلبهم من علقْ
مضغةٌ واحدةٌ
خطوهم رائدٌ
خطواتهمُ من قلقْ
وهم صادقون[1]

نلاحظ تكرار عبارة «قادمون إذن» ولعل الشاعرة أرادت بها تأكيد الشك بالخبر اليقين العجيب، تأكد الغزو إذن، وصدقت الظنون السلبية (وهم صادقون) فيما قالوا، وكان لابد لشيء

(١) المصدر السابق، ص٦٣.

كبير من التمسك بالإيمان وبالأصول وبالانتماء أن يغلب على الشاعرة، ولهذا قالت:

(ساد المدي صمتُ
فالخيل صاهلةٌ
والناسُ جاهلةٌ
وظنونها موتُ) [١]

لقد جاءت هذه الفقرة بين قوسين وضعتهما الشاعرة، ومن وزن مخالف لما سبقها ولما سيليها، فهي على وزن (متفاعلن متفا) وهو جزء من إيقاع الكامل الذي ميزته التفعيلة الأخيرة (///٥//٥-/٥/٥/٥) عن تفعيلات البسيط (مستعلن فعلن) وقد أخذت الشاعرة منه ما يخدم الدلالة «تفعيلة وجزء من التفعيلة» كما هو شائع في شعر التفعيلة. وقد وردت الأشطر الشعرية السابقة ببنط كتابي غامق في الطباعة، وهي مختلفة من حيث نوعية الخط وبنطه الكتابي وشكله ومن حيث البحر الشعري والإيقاع الموسيقي عن غيره، وسيتكرر هذا النمط الموزون طوال القصيدة في وضع تطعم به الشاعرة التفعيلات الأخرى للأبيات، وكأنها تعويذة تلوذ بها وتقهر آلامها وتستروح فيها من معاناة السرد للحدث، لذا فإن طريقة التعبير قد تغيرت تبعًا لتغير الحالة النفسية للشاعرة، ولعل

(١) المصدر السابق، ص٦.

هذه العودة إلى الشعر الموزون بين حين وآخر، وتخير بحر أثير وكثير الاستخدام في الشعر العربي كالكامل من ضمن التمسك بالأصول والانتماء للجذور، وقد رأينا كيف استدعت الشاعرة المتنبي في مزج بين الشكل العمودي والشكل التفعيلي للشعر لبناء المعمار الهندسي للنص، وذلك ليخدم التغيير البنائي في الشكل التوظيف الدلالي في التجربة.. وذلك إثر تفكك الأمة - فيما ترى - بعد اتفاقية السلام، وتقطّع الجذور المشتركة بين شعوب الأمة، تلك الجذور التي تحاول القوات الغازية أن تقطّعها مرة أُخرى بشكل آخر.. وبمرارة أشد، وها هو ذا جهل الناس المتمثل في ظنونهم وترددهم في محاصرة المخطئ ومصارحته وتوجيه الاتهام إليه، قد أدى إلى موت بلاد كاملة بأهلها وكائناتها الحية المختلفة:

كأنَّ البلادَ المضاعةَ
والشجر المبتلى
والطيور القتيلة
وهمٌ وليس له عنوان
كأن بطونًا لها
يخرجُ منها ترابٌ مختلفٌ ألوانه
ولكنه
ليس يشفي أحد

بهذا البلدْ

وذاك البلدْ!

لقد أخذوا البلاد ولم تتحرك الشعوب الجاهلة (السكرى)، كأن هذه البلاد المضاعة جزء من العراق، كأنها (وهمٌ وليس له عنوان) والعنوان رمز لاستقلال المكان وخصوصيته لشخص ما، وكأنَّ ما يخرج من باطنها المتنازع عليه وباء (ليس يشفي أحد/ بهذا البلد/ وذاك البلد) ويتناص هذا النص الشعري بشكل متضاد يعزز المفارقة مع النص القرآنى ﴿يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاءٌ للناس﴾ [النحل:٦٩] ولكن ما النتيجة؟ هل تموت الأمة نتيجة لخطأ أحد الجناة فيها؟ تقول الشاعرة:

ولكن هذا النخيل الجميل النامي

على شفا حفرة من قلبنا العربي

أثمر شوقًا وشوكًا

تعاوره ذكريات الظنون الحنونة

إذ ليس إلا هي

والربيعُ حلم يتورق في دمنا العربي

كل صباح يجيء[١]

النخيل رمز الخصوبة وهو «نخيل جميل نامٍ» يعادل فنيًّا

---

(١) سعدية مفرّح «كتاب الآثام»، ص٦٦.

الأمل الجميل النامي على شفا نار العداوات والشقاق في وجودنا العربي، وقد أثمر هذا الأمل ورابطة الدم والخصوبة في الصلات (شوقًا وشوكًا) شوقًا لالتئام الجرح وترميم الجسد المتصدع، وشوكًا تناوشه ذكريات الألم والظنون بعدم صدق النوايا والتوبة عن الخطأ المرتكب. ورغم كونها صلات شائكة، فإن ذكرياتها حنون.. إذ ليس لنا إلا أن نتوق للأمل واستمرار الحلم المتدفق (تورق الربيع) في دمنا العربي وهو ذاته الحنين المتسلل إلى القلب بعودة الأمجاد والحنين لشبه نصر الذي اغتاله الغزو عنوة. إن الشاعرة تريد أن تتجاوز الحدث، لكنها لقسوته لا تستطيع فتعود مرة أخرى تدور في الحلقة نفسها وتوغل في التفاصيل مرتدة إلى إضاءة جزئيات الحدث الذي مضى وهي جزئيات حاولت تجاوزها سابقًا.. لكن عبثًا:

وكان صباحٌ
مثل كل الصباحاتِ
... ...
ولكنه جاء
قافلةٌ من عربات الهجاء!
فأرهب قيظ الصباح الملول
وافتض بهجة ذاك المساء الخجول[1]

---

(١) المصدر السابق، ص٦٧.

إنه صباح عادي (مثل كل الصباحات) فيه كذا.. وكذا.. وكذا.. لكنه جاء بعربات سيئة (عربات الهجاء) فأخاف حرارة الصباح العادي (الملول) (وافتض بهجة المساء) ويفيد فعل (افتض) العنف والقسر والغصب. والقادمون من هم؟ كيف جاءوا؟ وماذا فعلوا؟ وماذا قالوا؟

والقادمون.....
فرسانُه
امتشقوا مرهفاتِ الهواء
والنجومُ التي آنستهم وهدتْ وحدتهم ذاتَ ليلٍ طويلٍ
استباحوها
ثم قالوا لها:
ها هو البحر أزرق
فارسبي في قاعه
وما من سبيلٍ إلى زرقةِ الفوق!(١)

القادمون الذين أكبرت الشاعرة نفسها عن وصفهم، فأضمرت الوصف ليكمله القارئ كيفما يشاء، إنهم فرسانه، فرسان الحاكم أو فرسان الغزو أو فرسان ذلك الصباح المرير (**امتشقوا مرهفات الهواء**) الأمل الخادع، السراب الكاذب، وأهل البلاد المغزوة، ولعل المقصود بالذات حكامها (**النجوم**

---

(١) المصدر السابق، ص٦٩.

التي آنستهم، وهدتْ وحدتهم ذات ليل طويل) هؤلاء الحكام الذين كانوا هداة لذلك النظام وقادته ومناصريهم في حربهم الطويلة حينما عزَّ النصير في (حرب السنوات الثمان مع إيران) استباح الغزاة بلادهم، وقالوا لنجوم هذه البلاد:

ارسبي في قاع البحر، ولا سبيل إلى التطلع للمستقبل الأفضل والسمو (إلى زرقة الفوق) ولكن هذه النجوم لم تستسلم فهي

تستبيح الضراعة
تستعرض منفًى جميلْ
تستقيلْ
وتبحث عن بوصلةٍ تشيرُ إلى....
... ...
... ... مستحيلْ !![1]

لقدْ انقسمت النجوم بين من يتضرع في الوطن وبين من ظل في المنفي، وأخذوا يبحثون عن البوصلة التي أشارت خطأً إلى الجنوب حيث (الكويت) وكان المؤشر متجهًا دائمًا نحو الشمال (الأرض المحتلة «إسرائيل») لكنهم حينما وجدوا البوصلة رأوا المؤشر يشير إلى الجنوب بالفعل، ووضعت الشاعرة فراغات كثيرة ترمز بها إلى اللعب والخداع الذي تم

(١) المصدر السابق، ص٧١.

حتي زيف اتجاه البوصلة، وكان العجب والغرابة، مستحيل هذه النتيجة التي أوضحت الشاعرة التعجب منها والفزع بتكرار علامة التعجب وإيحاء مفردة (مستحيل!!).

لكن هل كان هذا جديداً في التاريخ العربي، أن تأثم البوصلة وتخطئ في الاتجاهات؟ في رأي الشاعرة.. لا ليس بجديد:

للبوصلاتِ تواريخها
وقد (كان بدر بن معشر الغفاري رجلاً منيعًا
مستطيلاً بمنعته على من وَرَدَ عكاظ
وفي أحد المواسم بعكاظ اتخذ مجلسًا بها
وقَعَدَ فيها، وجعل يتطاول على الناس ويقول:
نحن بنو مدركة بن خندفِ .. من يطعنوا في عينه لا يطرفِ
ومن يكونوا قومه يُغطرفِ .. كأنهم لُجةُ بحرٍ مُسْدفِ
ثم مدَّ رجله وقال:
أنا أعزُّ العرب
فمن زعم أنه أعزّ مني فليضربها بالسيف
فوثب رجلٌ من بني نصر بن معاوية
فضربه بالسيف على ركبتيه

فأندرها، ثم قال:

خذها إليك أيها المخندف

وهو ماسك سيفه

ثم قام رجلٌ من هوازن فقال:

أنا ابن همدان ذو التّغطرفِ .. بحرُ بحورٍ زاخر
لم ينزفِ

نحن ضربنا ركبة المخندفِ .. إذ مدّها فيِ أشهر
المُعرّفِ

فتحاور الحيان عند ذاك حتى كاد أن يكون
بينهما الدماء

ثم تراجعوا ورأوا أن الخطب يسيرْ(*) .. وليس
فيما يقصدون إليه دليلْ

أترى أخطأوا؟

أم أن للظن إثمًا تمارسه البوصلة

تحتمه المقصلة

وليس إلى «بعضه» من سبيل؟[١]

ويبدو أن للبوصلات تواريخها الآثمة في التاريخ العربي، حيث تمارس (سوء الظن) إثماً بالظن الخطأ وهو إثم يؤدي إلى

(*) من قصص العرب، انظر ص٧٥ من ديوان الشاعرة.

(١) المصدر السابق، ص٧٢: ٧٥.

(المقصلة) الموت كما حدث مع بدر بن معشر الغفاري الذي اغتر بقوته (رجلاً منيعًا مستطيلاً بمنعته على من ورد عكاظ) الذي استفز إخوته بالاستعلاء عليهم، إلى أن وثب عليه رجل فضربه، وافتخر بقتله.. وتشابك الحيان (حتى كاد أن يكون بينهما الدماء) ثم حكَّموا العقل وتراجعوا (ورأوا أن الخطب يسير).

ولا شك أن إشارات الحكاية ورموزها واضحة جدًّا، فالرجل الذي انتصر لقومه (من بني نصر) والحيان المتقاتلان يجسدان الحالة الراهنة للخلاف الكويتي العراقي، (والخطب يسير) إشارة ترمز إلى تفاهة مسببات الحروب عند العرب(*) وكما كان الخطب يسيرًا قديمًا فهو أيضًا خطب يسير «الآن في هذه الحرب»، إنه إثم البوصلة وظنونها الخطأ (حساباتها الخطأ) ولكن ليس إلى إثم بعض هذه الظنون من سبيل، إنهما إرث موروث (وليس إلى «بعضه» من سبيل) وهذا المقطع (أم أن للظن إثمًا وليس إلى بعضه من سبيل) يتناص مع النص القرآني ﴿إن بعض الظن إثم﴾ [الحجرات:١٢]. ولكن لماذا ليس إلى «بعضه» من سبيل؟ لأن بعض هذا الظن يحقق المطامع الشخصية لبعض الحكام أو ربما لأنه إرث متوارث في الدماء العربية.

(*) قامت أطول الحروب العربية القديمة وأشهرها «حرب البسوس»، «وداحس والغبراء» - على أسباب واهية تافهة.

إن هذا الانحراف في بناء المعمار الكتابي للنص من نثر إلى شعر عمودي إلى شعر تفعيلي إلى سرد حكائي، له مسبباته ودلالاته التي تدعو القارئ إلى التنبه لها.. فقد وظفت الشاعرة أسلوب القص، والأبيات الشعرية العمودية ومزجتها مع النص الشعري الحديث مستلهمة التراث منهما وموظفة إياها لخدمة الغرض الفني للقصيدة لتجسيد الحدث الحالي، وربما لاستخلاص العبرة من التاريخ وأحداثه، وترى الشاعرة أنه من أجل هذه المطامع الشخصية للحكام يزيف البعض الحقائق حتى المقدسة الواضحة الناصعة، لهذا فقد جاء الغازي وقد رفع راية الاجتهاد:

واستفاق سؤالُ البشر:
إلى أي حيّ في البلاد
تنتمي راية الاجتهاد؟
وأي شجيّ يعربي
يستميلُ النبي؟
وأيُّ طريق مئتزر بالدم الهاشمي يكون؟!
حيث تموتُ الطيورُ
وحيث تجيء الشموس فتمتصها الأدخنة
تجيء الرياح فتقتص منها الحياة
ويكتم موج الخليج المدلل بعض النشيجِ
(كان المدى قهرًا

ينمو على شفتي
ينمو على عيني
ويحيلها جمرًا)[١]

لقد جاء الغازي مدعيًا الانتساب إلى الرسول، وهي حيلة طالما استخدمها الحكام لتسخير الدهماء من العامة، ولكن كيف ينتسب للرسول المنقذ للبشرية من يتسبب في موت الطيور وموت البشر وموت الطبيعة بمختلف كائناتها وعناصرها من شمس إلى هواء إلى مياه(*).

لا شك أنها مفارقة ساخرة، أما الشاعرة وقد شاهدت الغزو بعينيها ولم تخرج من الكويت في أثناء الحدث فقد أُصيبت بالقهر الذي نما على المدى كله وعلى شفتيها وعينيها اللتين تحولتا جمراً من البكاء والقهر، ويتجاوب هذا المقطع إيقاعًا وشكلاً ووظيفة مع المقطع السابق (ساد المدى صمتُ) الذي جاء على وزن الكامل، وهو نتيجة منطقية للصمت الذي ساد الأجواء وجهل الناس وترددهم (ظنونهم موتُ) ولعله كان استرواحًا أو أخذ نفس من سرد الحكاية والأحداث المؤلمة، وثيمة إيقاعية تمثل نقلة نفسية، لعل في ذلك شيئًا من الراحة والتثبت والتجذر «الانتماء

---

(١) المصدر السابق - ص٧٨، ٧٩.

(*) أحرق النظام العراقي، عندما وجد نفسه مضطرًا مجبرًا على الخروج، عددًا هائلاً من آبار البترول تقدر بثمانمائة بئر، كما صبَّ مخزون النفط الكويتي الهائل في البحر فتلوثت مياه الخليج لسنوات، انظر سعاد الصباح كتاب «هل تسمحون لي أن أحب وطني» ص٢١٦.

الذي يريد الغازي نسفه»، أما الإخوة العرب (الأشقاء) فقد:

كان للبعضِ وجهُ صريحْ
وللبعض وجه قبيحْ
وكانت تضيقُ الخرائط عرضًا
ينطفي سحرها قبل العشاء الأخير
تتلوّى
وتموت[1]

أما الغازي فخرائطه أصبحت عرضًا زائفًا وأحلامه تنكفئ مقهورة (ينكفئ وجهها على شاطئ القهر) وينطفئ سحرها قبل العشاء الأخير (حرب التحرير) حيث تتلوى، وتموت. فما الحالة الآن؟ وقد اضطرت الشاعرة إلى توضيحها بسرعة دون فاصل نثري طويل كما حدث في السابق، فكأنها توضح بأن الحكاية قد انتهت ولم يعد لديها ما ترويه سوى الارتداد للماضي لتذكر الحدث واستخلاص العبرة من النتائج، ولذلك استعملت (كان) هنا وفي المقطع السابق بمعني (صار)[*] للدلالة على التحول أو الانتقال من حالة إلى أخرى:

(كان المدى بركان

(١) سعدية مفرّح، ديوان «كتاب الآثام»، ص٨٠.

(*) «يطلق على هذا الاستعمال في اللغة اسم «التضمين» ومعناه «أن يتحمل فعل له معنى خاص، فعل آخر وحينئذ يأخذ حكمه»، انظر: د. محمد عيد - النحو المصفّي - مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٣٩.

فتصاعدتْ شيعٌ
وتساقطتْ شيعٌ
وتهتّك الإنسانْ)

هذا المقطع هو الثالث في المقاطع الموزونة من بحر الكامل، وفي النتائج غير الموزونة (غير المتزنة) التي جاءت نتيجة للصمت العربي والجهل والظنون والأفعال الميتة والمترددة، وقد جاء متشابهًا من حيث البناء والموسيقى والشكل الطباعي مع المقاطع السابقة التي تماثلت مع المقطع الأول (ساد المدى صمتُ) فكيف صارت الأجواء الآن؟ (كان المدى بركان) التهبتْ أجواء الوطن العربي كلها فتقسمت إلى شيع بعضها سما وبعضها تساقط وضاع الإنسان العربي (تهتك الإنسان). إن وقع مفردة تهتك له إيحاءات عميقة من التردي والتمزق والانحطاط والخلاعة، لكأن الوضع عامة أصبح ممزقًا مترديًا، منحطًّا

أتُرى بعد هذا اليباسْ
الذي صلّى به الناكبون
إخوتنا الصارخون بما ليس يقاسْ
يحق لنا أن نستطيبَ النعاسَ
ونستروح البسملة ؟؟!!(١)

لقد (صلى الناكبون) والصلاة لغةً دُعاء، والناكبون

---

(١) المصدر السابق، ص٨٢.

الحائدون عن الحق، من هؤلاء؟ (**إخوتنا**) وتوحي دلالة المفردة على وجود المودة والأخوة، فهم رغم حيادهم عن الحق، مازالوا إخوتنا، فهل بعد هذا الجفاء (**اليباس**) الذي أشعله إخوتنا الصارخون بكل ما هو غير منطقي (**بما ليس يقاس**) وبما هو مجانب للحقيقة ولمنطق العقل من تعليلات للغزو، يحق لنا أن ننسى فنعود أحبة، ونتعوذ من الشيطان ونسمي بالرحمن (**نستروح البسملة**)، وتضع الشاعرة هنا علامات تعجب بعد الاستفهام الاستنكاري لما ينادي به الأخوة العرب ويتباكون به من ضياع العراق وعدم تسامح الكويت التي هي السبب في وجود القوات الأجنبية متناسين المسبب الحقيقي للصراع، ومازالت الشاعرة تستكمل تذكر نتائج الحدث في ذهول:

(.. كان المدى نفطًا
فتقدمتْ سحبٌ
وتأخّرتْ سحبٌ
وتساقطتْ سُخطًا..) (١)

وتروي الشاعرة في أثناء ذهولها متابعة انعكاسات نتائج الحدث، وأدوات القص تتمثل في (كان) وأدوات العطف (الفاء) و(الواو) المتكررة.

لقد كانت أجواء هذه الحرب ومسبباتها أجواء أطماعٍ نفطية، ونتيجة لهذه الأطماع تجاوزت بعض (السحب) بعض الدول

---

(١) المصدر السابق، ص٨٣.

العربية الطمع، ولعلها ترمز بالسحب إلى حالات المزاجية التي تقود تلك الدول، فالسحب معروفة بعدم ثباتها على حال، أو لضعف الأمة، فالسحب سرعان ما تتفرق، (وتأخرتْ سحب) طمعت دول عربية أُخرى فتضامنت مع الغازي، فماذا حدث؟ تساقطت المتضامنة وكان الطمع النفطي وباءً وسخطًا عليها، ولعله من المفارقة أن تتساقط المتضامنة، والتضامن سبب من أسباب النجاح، لكن التضامن هنا كان في الشّر، ومن الطبيعي أن تكون نتيجة تضامن الشر السقوط، وكانت النهاية أن:

تفيضُ الدماءُ على جنبات دهشتنا
وتزرعها بالوَلَهْ
تجفُّ الدماءُ
نجفُّ
والاندهاشُ يفيضْ
يفيضْ...
يفيضْ..
يفيـ....
. ... ضْ
فيكون الحضيض (١)

لقد فاضت دهشة الشاعرة وأهل الكويت لموقف الغازي

---

(١) سعدية مفرّح، ديوان «كتاب الآثام»، ص٨٤.

وموقف من سانده وآزره وتنداح إيحاءات مفردة (تفيض) فالفيض والفيوض دلالة على كثرة الدهشة وعدم توقفها «تدفقها» ولكنهم رغم كل هذا أخذوا يزرعون الدماء التي سالت والدهشة بالحب للأشقاء ومحاولة التسامي فوق الجرح، لقد جفت الدماء كما جفت المشاعر القومية، إلا من الاندهاش، إنه (اندهاش) متواصل أشارتْ إلى عمقه هذه الصيغة (انفعال) التي تعززها مفردة (يفيض) ، وتكرارها واستقلالها بمفردها في بداية كل سطر يوضح أنه لا شيء تبقي فينا - نحن العرب - كل شيء جفّ في الغازي والمغزو والمؤيد والمعارض على السواء، وبقي الاندهاش يفيض ويفيض ويفيض إلى ما لا نهاية، وأدي بمصير هذه الأمة إلى الحضيض، ولعل الانحدار في الشكل الطباعي لمفردة يفيض يجسد شكلاً هذا الانحدار والسقوط.

ويفيد «الإضمار» كثرة إفاضة الاندهاش التي حذفتها الشاعرة لأن إفاضاتها الكثيرة لا تؤدي إلا إلى مزيد من الغرق في الحضيض.

والخلاصة: لقد أثْرَتْ الشاعرة قصيدتها «إثم البوصلة» بكثير من تقنيات القصيدة المعاصرة، ومن ثم فقد نوعتْ في بناء المعمار الكتابي للنص - كما رأينا - وفي موسيقي النص الذي تأرجح بين المتقارب والمتدارك والخلط بينهما في مجمل القصيدة، الأمر الذي جعل النص يقترب كثيراً من النثرية، وذلك لما صحب تفعيلات هذين البحرين من اضطراب كبير

وخلل ورخص وعلل عروضية كثيرة وخلط إيقاعي متعمد في كثير من الأحيان، ثم استخدمت تفعيلة ونصف من إيقاع الكامل (متفاعلن / متفا) للمقاطع الأربعة المختلفة من حيث الموسيقي والشكل الطباعي والخط والبنط الكتابي وهي المقاطع الموزونة وزنًا منتظمًا (ساد المدى صمتُ / كان المدى بركان / كان المدى قهراً / كان المدى نفطا) وطعَّمت القصيدة بها. ثم استعانتْ بأبيات تراثية من بحر الرجز في قول الشاعر:

أنا ابن همدان ذو التغطرفِ بحر بحورٍ زاخرٍ لم ينزفِ

وغيرها من الأبيات التراثية التي استشهدت بها الشاعرة - كما مر بنا- وهنا اتضحت مهارة الشاعرة في تطعيم نصها بما يناسبه من أحداث تاريخية وقصص وشعر وتضمينات نثرية نفيد النص دلاليًّا وتثريه، وفي التنوع الموسيقي الإيقاعي، الأمر الذي ينحرف بالنص ليستقطب انتباه القارئ ويقف عنده متسائلاً ومحللاً لذلك الانحراف.

أخيراً: لعلنا لا نجد حرجًا في تحميل دلالة العنوان «إثم البوصلة» لتعادل فنيًّا إثم الحكام الذين يتجاهلون مصلحة شعوبهم سعيًا وراء طموحات وأطماع شخصية، فالبوصلة يفترض أنها الدليل الذي يهدي التائه في سيره، وهكذا يجب أن يكون القائد، ولعل مؤشر البوصلة الذي أخطأ، هي أوامر الحاكم وحساباته التي وقعت في إثم الظنون الخاطئة والتي أدت إلى الانهيار والحضيض للبلدين، ومن ثم للأمة بأسرها.

ختاماً:

الحقيقة أن الآثام الكثيرة التي أحاطت بالشاعرة (آثام اجتماعية وفكرية إبداعية وسياسية وقومية) هي التي تسببت في اغترابها ورفضها.. وقد جسدت الشاعرة هذه الآثام عبر تجربتها الناضجة، في دواوينها المختلفة، لكنها سلطتْ الضوء عليها أكثر وجعلتها تحت المجهر من خلال ديوانها «كتاب الآثام» الذي تناولت فيه جملة الآثام المحيطة بها.. فهناك إثم البلاد (المكان المشوه)، وهناك إثم الكلام (الشعر الذي لم يستطع أن يحقق شيئًا في الواقع) و(إثم البوصلة) التي أخطأ مؤشرها فبدلاً من أن يتجه شمالاً اتجه جنوبًا ودخل في حرب خاسرة أعادت إلى الأذهان غدر قابيل بهابيل.. وهناك «آثام أخرى» فرعية تحيط بالذات المغتربة فتعمق اغترابها ورفضها.. ولما حاصرتها الآثام ولم تستطع الذات أن تنجو لم تجد بدًّا من الاستسلام والاستلاب وإعلان الهزيمة لتصبح «مجرد مرآة مستلقية» وتخلت عن الفاعلية (مهمة المبشر المصلح)، لتعكس ما يريده الآخر منها «ببلاهة» أى (تلغي الوعي) وبذلك لم تنجح الشاعرة في قهر اغترابها.. لقد حاولتْ وحاولت، لكنها أخفقتْ.

أعتقد أن تجربة الشاعرة لم تكتمل بعد فهي مازالت في أوج التدفق والتكوين مقارنة بجيل من سبقها كسعاد الصباح وحمدة خميس وغنيمة زيد الحرب.. مثلاً، ولأن الشاعرة

مازالت في طور المرحلة الثانية اغترابيًّا أي تأجج الصراع بين الرغبة بالتغيير والإخفاق.

ولعله مما لابد من الإشارة إليه في هذه التجربة احتفاء الشاعرة باللغة، وقدرتها على استحداث لغة خاصة ذات قوالب ليست جاهزة، لغة (حروفها حرون) ليست سهلة، لا تعطيك ما بها إلا بطول تمعن وصبر، لغة تجسد فيها نبضها الخاص وثقافتها الخاصة. وفي الحقيقة.. لقد نجحت الشاعرة في مزاوجة هذه اللغة بين العادي اليومي وبين الفصحى وبين التراث والأصالة والتجديد والمعاصرة، فحداثة اللغة والصور والأساليب والبناء الموسيقي جعلتها تنجح في توظيف التراث والرموز والتكنيكات الفنية الحديثة للقصيدة العربية المعاصرة، مازجة الفنون المختلفة في معمار البناء النصي. ولقد أسفرت هذه المعالجة عن لغة شعرية ذات مذاق خاص، بلورتها تجربة إبداعية متميزة.

***

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- دائرة سفير للمعارف الإسلامية، بإشراف نخبة من أساتذة الجامعات، شركة سفير للدعاية والنشر، القاهرة ١٩٩٩م.
- لسان العرب، ابن منظور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة ٦٣٠هـ، ٧١١ هـ.
- معجم الأدوات والضمائر في القرآن الكريم «تكملة المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم»، د. إسماعيل أحمد عمايرة، د. عبدالحميد مصطفى السيد، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.
- معجم مصطلحات الأدب، د. مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤م.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة ١٩٧١م.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مطبعة مصر ١٩٦٢م، أشرف على طبعه، د.عبدالسلام هارون.
- أدونيس «علي أحمد سعيد»:
  - زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٣م.
  - مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٩م.
- الأسدي «بشر بن أبي خازم»، ديوان بشر، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم بوزارة الثقافة والإرشاد القومي في سوريا، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٦٠م.
- البخاري «أبو عبدالله محمد الجعفي»، صحيح البخاري، بشرح الكرماني، المطبعة البهية المصرية، مصر، دار الكتاب العربي.
- أبو غالي «مختار علي - الدكتور»، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٥م، العدد ١٩٦.

- إحسان عباس «الدكتور»، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٩٢م.
- إريك فروم، الخوف من الحرية، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار الكلمة، القاهرة ٢٠٠٣.
- الربيعي «محمود الربيعي - الدكتور»:
  - قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥م.
  - من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٦٩م.
- ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، دار شرقيات، الطبعة الثانية ١٩٩٥م.
- رينولد نيكولسون، الصوفية في الإسلام، ترجمة نور الدين، شربية، طبعة ١٣٧١هـ، ١٩٥١م.
- سعدية مفرح:
  - ديوان «اخر الحالمين كان» دار سعاد الصباح، الكويت، الطبعة الثانية ١٩٩٢م.
  - ديوان «تغيبُ فأسرج خيل ظنوني»، دار الجديد، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.
  - ديوان «كتاب الآثام»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
  - ديوان «مجرد مرآة مستلقية»، دار المدى الثقافية والنشر، سوريا، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.
- الصباح «سعاد محمد» (الدكتورة)، هل تسمحون لي أن أحب وطني؟!، مقالات، مطابع الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٠م.
- عاطف جودة نصر «الدكتور»، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٣م.
- عبدالعزيز حمودة «الدكتور»، المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، ٢٣٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

- عز الدين إسماعيل (الدكتور) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثالثة، دار العودة ١٩٨١م.
- علي عشري زايد (الدكتور):
  - عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م.
  - قراءات في شعرنا المعاصر، الطبعة الثانية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٢م.
  - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧م.
- الغذامي «عبدالله محمد» (الدكتور):
  - المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
  - ثقافة الوهم «المرأة واللغة» ج٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
- الفارسي «سعيدة خاطر - الدكتورة»:
  - سوسنة المنافي «حمدة خميس» وتحولات الاغتراب السياسي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م، القاهرة.
  - «سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب»، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م، القاهرة.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، سلسلة ذخائر العرب، ط٢، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، يناير ١٩٦٧م.
- كولن ولسن، اللا منتمي، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٨٩م.
- مجاهد عبدالمنعم مجاهد:
  - الإنسان والاغتراب، سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٥م.
  - مدخل إلى الفلسفة «من الاغتراب إلى الفلسفة»، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٦م.

● محمد حمودة «الدكتور»، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، ط١.
● محمد عيد، النحو المصفَّى، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٥م.
● محمد فتوح أحمد «الدكتور»، الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.
● محمود رجب:
- الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٦م.
- فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.
● النفري (أبو عبدالله محمد)، المواقف والمخاطبات، بعناية وتصحيح واهتمام، آرثر يوحنا آربري، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا ٢٠٠٠م.

رسائل غير منشورة

● أحمد كريم حسين محمد، الكتابة وأثرها في بنية قصيدة التفعيلة، نماذج من الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم ١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م.
● عبدالرازق محمد حسن بركات، الاغتراب في الشعر التركي المعاصر والشعر العربي في كل من مصر والشام والعراق ما بعد الحرب العالمية الثانية، رسالة دكتوراة، كلية الآداب قسم اللغة التركية وآدابها، جامعة عين شمس ١٩٨٦م.
● منى محمد طلبة، ظاهرة الاغتراب في الشعر الوجداني الحديث في مصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس ١٩٨٨م.

الفهرس

المؤلف

- **د. سعيدة بنت خاطر الفارسي.**
- مواليد سلطنة عُمان - المنطقة الشرقية - «مدينة صُور».
- حاصلة على دكتوراة نقد وبلاغة وأدب مقارن من جامعة القاهرة - كلية دار العلوم.
- صدر لها:

١ - «مدٌّ في بحر الأعماق» ديوان شعر

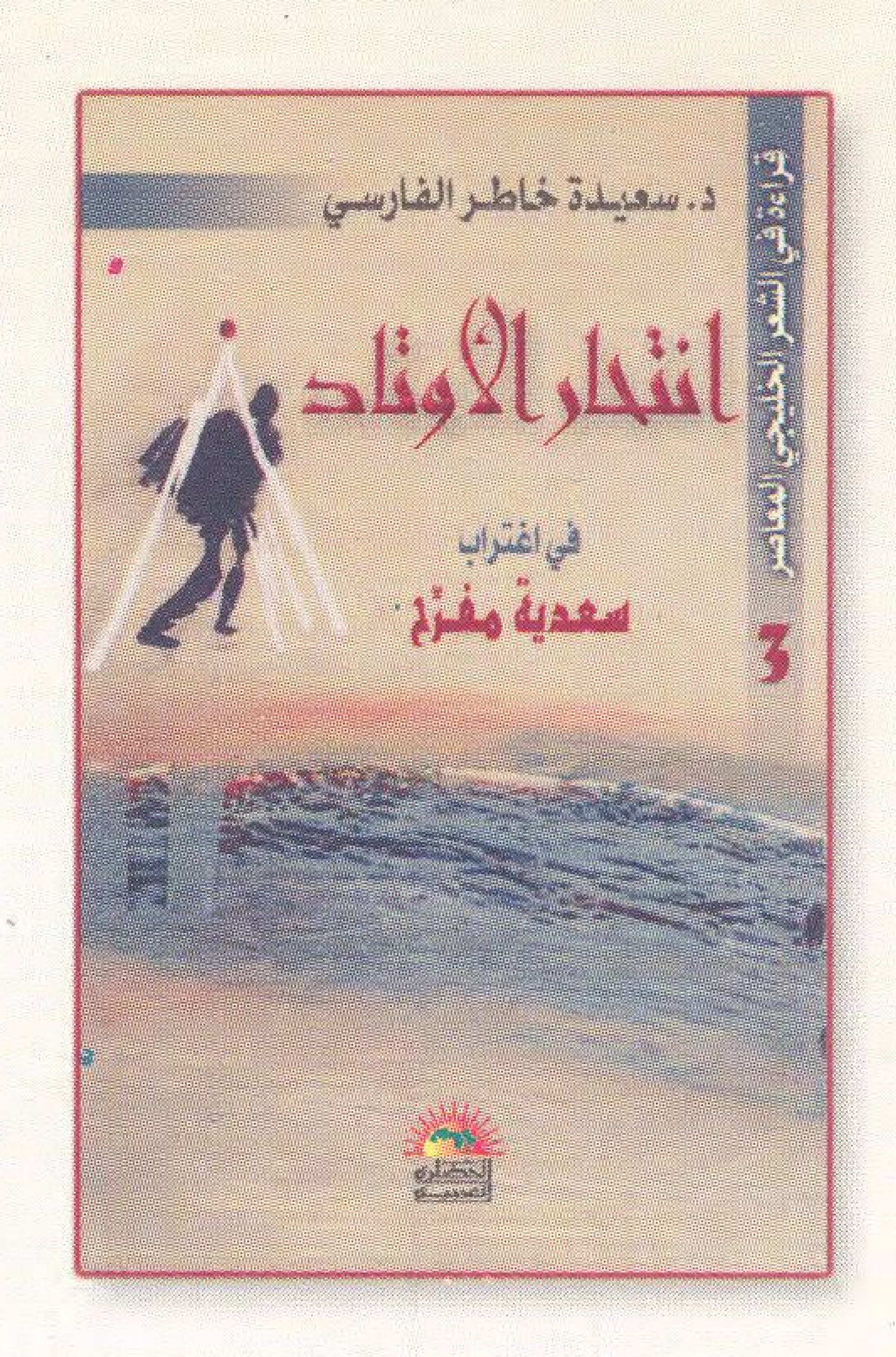
٢ - «أغنياتٌ للطفولة والخضرة» مجلد شعر للأطفال.

٣ - «إليها تحج الحروف» ديوان شعر.

٤ - سوسنة المنافي «حمدة خميس» وتحولات الاغتراب السياسي «دراسة نقدية».

٥ - سعاد الصباح بين الاستلاب والاغتراب «دراسة نقدية».

- لها مساهمات عديدة في مجال الدراسات الأدبية والفولكلور الشعبي والصحافة ومشاركات في الملتقيات الثقافية والمهرجانات الشعرية داخل وخارج سلطنة عُمان.
- حائزة على وسام التكريم لقادة مجلس التعاون لدول الخليج العربية في الأدب، مسقط - جمادى الأول ١٤١٠هـ، ١٩٨٩م.
- ميدالية النشاط الثقافي النسائي من الأمانة العامة لدول مجلس التعاون - الرياض.



في اغتراب سعدية مفرِّح عن المدينة «تنتحر الأوتاد»، وترمز هذه العبارة إلى موت حضارة الصحراء بسقوط أحد أهم رموزها المتمثل في «أوتاد الخيمة».

ونظرًا لتفرد رؤية الشاعرة فإن الوطن الحلم لديها لا يتمثل في العودة إلى الريف ورفض المدينة الأسمنتية الصناعية كما هي رؤية معظم شعراء المدينة العرب المعاصرين المغتربين، بل في العودة إلى أصالة الصحراء وفطرة البداوة ونقائها، الأمر الذي يتناسب مع بيئة الشاعرة وأصولها البدوية.



وتتركز رؤية الشاعرة الاغترابية من خلال
المتزايد بالمكان ورفضها للنقلة الشاملة ال
حولتْ مدينتها إلى «مدينة نفطية ممسو
القيم»، ومن ثم تخلِّي أهل هذه المدينة عن الأ
لحضارتهم بما تحمله من أعراف وعاد
وأصالة، والسعي إلى استيراد ثقافة أخرى ز
لها في الأرض التي ينتمي إليها إنسان ه

